27919

M A L A B I B L I O T E K A

Urednik akademik MARINO TARTAGLIA

FEDERIKO BENKOVIĆ

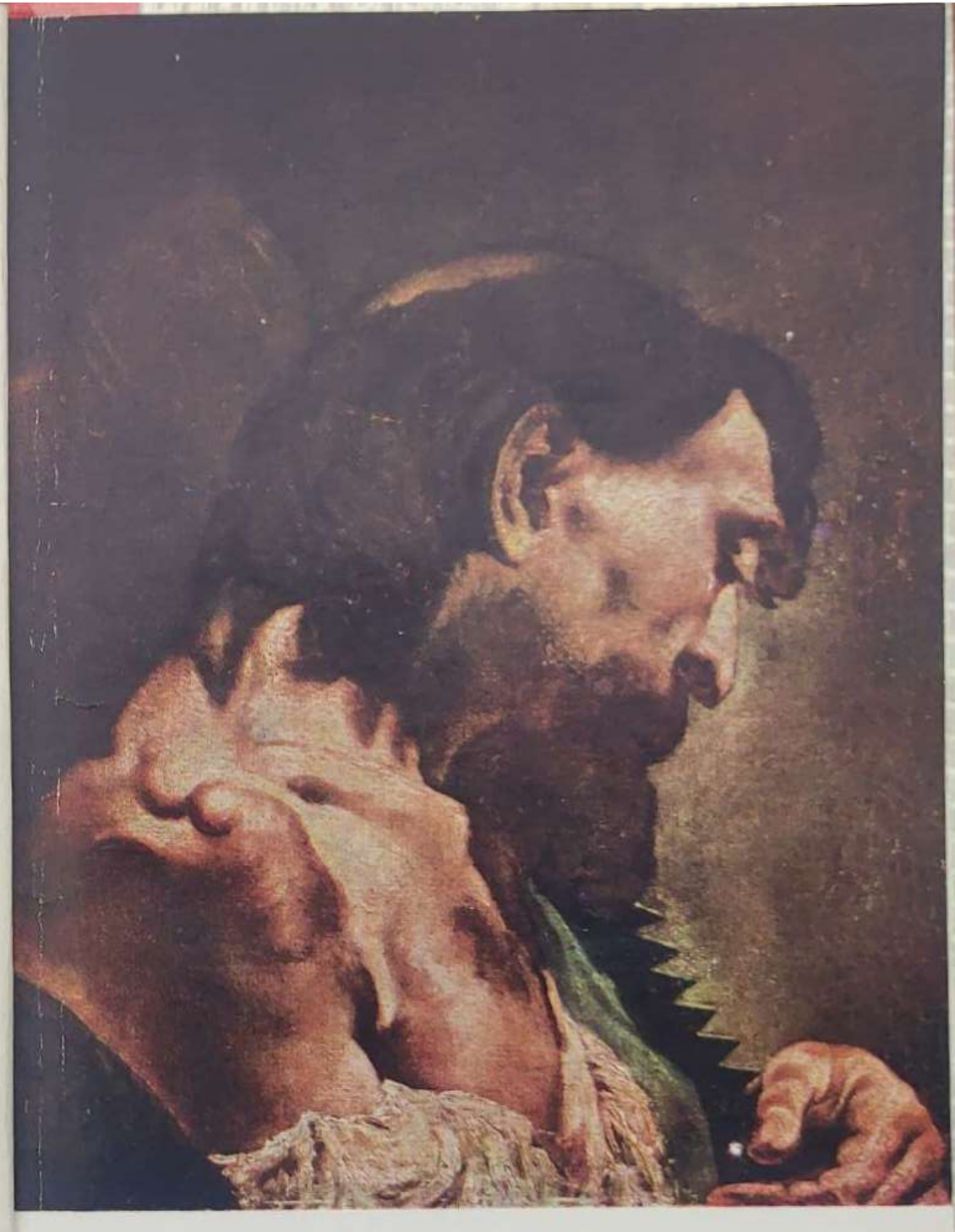
Dr. Kruno Prijatelj

JUGOSLAVENSKA AKADEMIJA ZNANOSTI
I UMJETNOSTI

Zgb, 1952.

KGZ
OTPISANO
90.673
75.03
75.034,4

ODJEL ZA LIKOVNE UMJETNOSTI I MUZIKU



SVETI BARTOLOMEJ (ulje)

U HISTORIJI dalmatinske umjetnosti, a osobito slikarstva, označuju posljednji deceniji XVII. st. težak i tmuran period. Turski ratovi od kandijskog (1645-1669) preko morejskog (1648-1699) do velikog mletačko-turskog rata (1714-1718) daju boju čitavoj epohi od skoro jednog stoljeća. Kao posljedica krvavih borbi, pustošenja terena, pogibije velikog broja stanovništva, čitava zemlja doživljuje težak ekonomski pad. Opustjela su bila polja, presušili vinogradi, uveli maslinici. Kao odraz općih prilika pada karavanska trgovina kopnom, a jenjava trgovina morem. Dubrovnik, jedina oaza, doživljuje god. 1667 strašan potres. Tek potkraj ovih ratova, kad će se udaljiti od mora granica turskoga carstva, a iz Boke, Pelješca i Dubrovnika zaploviti jedrenjaci novih generacija kapetana, počet će zemlja da diše i da se ekonomski opet uspinje.

Umjetnost osjeća odraz čitavog ovog kompleksa prilika i događaja. Domaće radionice graditelja i klesara-kipara, gubeći kontakt sa svijetom, a uz smanjene narudžbe, slabe u originalnosti svojih zanimljivih arhitektonskih i kiparskih ostvarenja. Promjena ukusa uslovljuje sve veći i sve jači import i umjetnika i samih predmeta, od mramornog oltara do kićene kazule.

U slikarstvu Dalmacije je taj pad bio počeo ranije. Dubrovnik druge polovine XVI. st. nije više volio stare, konzervativne poliptihe domaćih majstora, iz kojih su progovarale i gotika i Bizant. Import Tiziana, Vasarija, Vaccara, Bassana, značio je indirektno pad generacije iza Božidarevića i Hamzića. Opus Krste Nikolina, pa Ricciardija u Dubrovniku, Venture u Zadru, znak je beziz-lazne sinteze stare periferne, provincijske, ali originalne tradicije i novog manijerističkog importa. Dvadesetak radova Palme Mlađega u Dalmaciji i još veći broj radova njegovih đaka znače propast stare škole. Nestaje »škole« slikara s tipičnom bojom i koloritom, ali ne nestaje slikara. Bolji i kvalitetniji kao Ponzoni (»Ponču pengač glasoviti« po Kavanjinu) iz Raba, Capogrosso iz Splita, Parkić i Monegin iz Šibenika, Stay i Mattei iz Dubrovnika, zatim najjači među njima Kokolja iz Perasta, ulaze u kolotečinu mletačkog manijerizma iza Palme, unoseći pokatkad koju ličnu, katkad lokalnu notu. Manje individualni ih slijede i idu njihovim utrtim stazama. Neke je pak teško stanje tjeralo van zemlje (Mazarović, Lazzari-Vuković i dr.). Ta je pojava bila općenita, osobito kod jakih individualnih intelektualaca. Prvi veliki moderni hrvatski historičar Ivan Lucius polazi u Rim i radi, djeluje i umire u hrvatskom zavodu Sv. Jeronima. Prvaci tadanjih prirodnih nauka, veliki fizičar Markantun Dominis, a kasnije genijalni matematičar astronom Rugjero Bošković nalaze u dalekoj Engleskoj teren svoga djelovanja i rada. Među te velike duhove, koji su napustili rodni kraj, da bi našli

veće mogućnosti rada i djelovanja, ali nijesu zaboravili svoj rod i svoje porijeklo, ide u prvi red i najveći slikar barokne Dalmacije, Federiko Benković.

Još UVIJEK nije poznato, gdje se u Dalmaciji Benković rodio, ali indirektno po podatku o smrti znamo, da se rodio god. 1677. Među bezbrojnim hipotezama spominju se mnogi dalmatinski gradovi od Šibenika (TSCHISCHKA) do Dubrovnika (MARIETTE), od Omiša (KUKULJEVIĆ, DUDAN), otkle su bili njegovi autoportreti, do Hvara. Postoje i hipoteze, da se rodio čak u Veneciji ili u Veroni (po potpisu »Federighetti da Verona«), ali od dalmatinske obitelji (Benkovič, donekle Pallucchini). Po Mariette-u ga je iz rodnoga kraja izveo rođak pjevač Gaetano »Orsino«, koji ga je poslao u školu slikara Carla Cignanija (1628-1719) u Bolonji. Ta bolonjska komponenta bit će jedan od glavnih faktora Benkovićevog slikarskog stvaralaštva.

Na jednom ranom crtežu *Bijega u Egipat* potpisuje se Benković kao »Bencovich Schiavon«. Tom svojom autentičnom signaturom iz mladih dana, na crtežu, koji je stilski u čitavoj svojoj strukturi u čistim bolonjskim vodama, a koji se čuva u muzeju Correr u Veneciji, vidimo njegovu etničku pripadnost i njegov svijesni osjećaj porijekla. Time se Benković, »posljednji Schiavone« — kako je bio duhovito nazvan — postavlja u niz velikih umjetnika »Schiavona«: Čulinovića, Medulića i Klovića, koji su se s Jadrana preselili do

laguna i Rima i ostavili vidne tragove u razvoju renesansnog slikarstva.

Carlo Cignani, Benkovićev učitelj, — slijedit ćemo u ovom prikazu Benkovićeva života uglavnom Rodolfa Pallucchinija, najboljeg poznavaoca slikareva djela — radio je punih dvadeset godina (1686-1706) na freskama kubeta katedrale u Forlì-u, okružen svojim đacima. Tu, u Forlì-u, nalazimo još i danas rana Benkovićeva djela, pod utjecajem njegova učitelja, poput one pomalo sladunjave Junone (u palači Foschi) i tragove drugih slika, značajnih za njegovo mlado stvaralaštvo.

Više nego u Cignanija mogao je naučiti za vrijeme tog svog bolonjskog školovanja od velikog Crespija, mimo kojega nije prolazio zatvorenih očiju. Ličnost Crespija, koji sve više iskače kao jedan od najvećih slikara talijanskog baroka, jamačno je ostavila na Benkovića duboke tragove, osobito u smjelim osvjetljenjima punim lirske slikarske topline, koja psihološki tumače sliku i daju joj neku intimnu duboko proživljenu notu, koja se vuče još od Correggia.

Prateći Benkovića na njegovu životnom putu susrećemo ga oko g. 1710 u Veneciji kao prijatelja i, donekle, suradnika i učitelja Rosalbe Carriere, tople i nježne slikarice pastelnih portreta galantnog mletačkog rokokoa.

U Veneciji nam se sačuvalo samo jedno veliko djelo Benkovića monumetalnog karaktera, ali je ono dosta kasnije od ove faze. To je krasna pala bl. Petra Gambacorti iz Pise u crkvi S. Sebastian. Dijagonalno je postavljen stari svetac u ekstazi, sa

sklopljenim rukama. U golom, tamnom prostoru, koji prekida deblo usahlog drveta, do nogu mu kleči mladi franjevački redovnik. Golubica — svijetli blijesak na tamnoj pozadini — nosi svecu hranu u goloj pustinji. Svijetlo, osvjetljujući glave dvaju likova, daje cjelini tragičan mistični ton. Mletački manijerizam Lazzarinija ili Liberija mnogo je nadmašen, a već se naziru svijetla snaga Piazzette i azurne bistre atmosfere pune sunca i zraka s Tiepolovih platna. Tiepolo će se tada tek pojaviti, u pozadini, na obzorju, ali sigurno nije ni on sklopio oči prolazeći uz Benkovićevu sliku u crkvi svoga grada. Govoriti o utjecajima malo je smiono.

U toku svoga boravka u Veneciji možemo indirektno Benkovića proučiti u radovima, koje je u to doba izradio za kneza izbornika Lotara Franju von Schönborna. Taj elegantni barokni knez izbornik skupljao je u Pommersfeldernu nedaleko Bamberga brojne umjetnine i stajao — kako nam opisuje njegov današnji biograf H. Fischer — u vezi sa slikarima talijanskog baroka od Trevisanija do Solimene, od Cignanija do Liberija, od Crespija do Benkovića. Nekako u deceniju 1710.-1720. izradio je naš Benković za kneza Karla Lotara četiri svoje slike: *Hagaru u pustinji*, *Žrtvu Abrahamovu*, *Žrtvu Ifigenijinu*, *Apolona* i *Marsiju*, koje se spominju u starim inventarima dvorca. Danas se još uvijek nalaze u pommersfeldernskom dvorcu slike *Hagara u pustinji* i *Žrtva Ifigenije*. Slika *Žrtva Abrahamova* možda se povratila u širi Benkovićev rodni kraj, ukoliko je to (kako je vjerojatno), slika te teme u Galeriji

Jugoslavenske akademije u Zagrebu. Slici *Apolona i Marsije* dosad se još nije ušlo u trag.

Nešto novo nam progovara iz tih slika: Benković je tu daleko koraknuo ispred svojih suvremenika toga prvog decenija Settecenta i unio nove smione faktore u slikarstvo šireg venecijanskog kruga. Spajaju se u tim slikama venecijanska i bolonjska komponenta u jednu novu dotad neslućenu sintezu. Lik Ifigenije na slici njezine žrtve koso leži nasred prostora među likovima hladnih svećenika i osupnutih žena. Atmosferu, punu tragične slutnje, osvjetljuju ljubičasti refleksi, žućkasta drhtava svijetla, sablasni bljesak skrivene voštanice. Fantastično smiona kompozicija ima u sebi — kao što je Pallucchini dobro uočio — nešto od barokne vanklasične nordijske atmosfere. »U tajanstvenom bliještanju svijetla nad vrtlozima sjena ne podsjeća nas taj čudan svijet na stare helenske ljude, već nam ostvaruje fantastični svijet iz nordijskih saga« (Pallucchini). Benković je tu originalno i na novi način dao jednu mističnu dramsku interpretaciju scene. Tu ima nešto možda od Magnasca, a možda i od El Greca, nešto što nije poteklo od Piazzette, ali što otvara putove Tiepolu.

Ta ista atmosfera »tragičnih nocturna«, u kojoj sve drhti i treperi, u dramskom dubokom ritmu smionih kompozicija i novih koloristićnih i svjetlosnih kontrasta progovara nam i iz *Agare i Ismaela.* U *Žrtvi Abrahamovoj* grupirana su na platnu tri lika: Izak, mladi Jakov i anđeo. Lik mladog svijetlog biblijskog efeba izbija kao svijetli kontrast nad tamnom pozadinom dviju pozadinskih figura, koje imaju u sažetoj grupi neo-

bičnu monumentalnost i izvanredne koloristićke efekte. Ova je slika stilski jako bliza Piazzetti. Njena biblijska tema, u svojoj dramatici jednog trenutka punog groznice, bila je kao stvorena za barokni kist venecijanskog ranog Settecenta.

Taj isti snažni chiaroscuro potenciran refleksima crvenkastih, violetnih i plavo-žutih sjena i boja našao je Pallucchini i u pali u Bergantinu, koju on pripisuje našem majstoru — možda malo smiono — tragajući za ključem te sinteze crespi-cignanijevske škole i mletačkog slikarstva. U toj je sintezi bitna komponenta plastičnog osjećaja u novoj interpretaciji svijetla, kojoj je pravi korijen u bolonjskoj školi.

U vrijeme toga Benkovićeva boravka u Mlecima između god. 1710. i 1720. pada jamačno i lični i umjetnički susret između Piazzette i Benkovića. U slikarevim crtežima, koji su obično intimne, spontane skice, što odrazuju majstorova unutrašnja traženja i često nedorečene pokušaje, možemo da tražimo rješenja njegovim slikarskim problemima.

God. 1716. Benković — po biografu Mariette-u — putuje put Beča, vjerojatno na nagovor onoga već spomenutog rođaka Gaetana, koji se bio istakao kao glasoviti muzičar na habsburškom carskom dvoru. U Beču je Benković učvrstio bio već svoje uspostavljene veze s obitelju Schönborn i sprijateljio se sa carskim vice-kancelarom Fridrihom Karlom, nećakom biskupa Lotara Franje, spomenutog vlasnika Pommersfelderna. Po podacima iz starih kataloga — koje je Pallucchini proučio — znamo, da je Benković slikao i za dvorac Göllers-

dorf kod Korneuburga (*Narcis, Judita, Djeca i voće*) i za kaštel Weyerburg (*Mitološke scene*), ali ne znamo za te radove.

Boravak u Beču je slikar prekidao kratkim putovanjima u Veneciju, ali je baš tu on osjećao žalac zavisti Piazzette i Tiepola, kome se zvijezda sve više dizala. Čini se, da su ta dvojica, od kojih je prvi bio našem slikaru direktni suparnik, vrlo blizak po likovnom shvaćanju, lično ogorčavali mletačke dane velikom našem majstoru. To možemo suditi osobito po pasusu iz pisma Benkovićeva prijateljici Rosalbi Carrieri: »Želim svaku čast mletačkim slikarima, premda nastoje, da me oklevetaju (a to mi je baš čast, na ovoj udaljenosti), želeći, da se uklone iz javnosti jedini moji radovi u Veneciji, u Sv. Sebastijanu i Alla Fava, kao nedostojni. Svijet je previše zao . . .«. Taj je pasus neobično važan i za shvatanje Benkovićeva značaja i za razumijevanje njegovih putova.

Kao naknada za zlobu i zavist tih velikih mletačkih slikara, dolazi 1733. godine imenovanje Benkovića dvorskim slikarom vicekancelara Fridriha Karla Schönborna, biskupa Bamberga i Würzburga. Za to je znao već i Kukuljević, koji je prvi upozorio na naše porijeklo i značaj velikog slikara. U toj novoj funkciji našao je Benković golemo polje rada. Stizale su narudžbe, popravilo se slikarevo ekonomsko stanje. Dopisivanje s knezom Fridrihom Karlom možemo pratiti od god. 1734. do god. 1737. Iz tih pisama, požurnica, računa, možemo rekonstruirati prilično veliko djelo slikarevo. Dvije značajne slike u Würzburgu i danas nam govore o toj novoj periodi Benkovićeva rada: *Mojsije i Aron pred faraonom* i *Žrtva Jeftina*. Oko drugih se radova vrte brojne hipoteze.

Ova dva velika würzburška platna govore nam o posljednjoj, zrelo razvijenoj fazi slikara. Piazzettin se pečat osjeća, ali se često i u Piazzetti osjeća Benkovićeva nota. Slike Benkovićeve u ovoj fazi dobivaju na monumentalnosti. Kompozicija je pomalo i namještena. Likovi su uokvireni u snažne arhitektonske cjeline. Osnovna poenta dramatike zbivanja na platnu leži u osvjetljenju. Svijetlo, mnogo jasnije nego dotad, nervozno i drhtavo, obavija likove dajući im neku nemirnu dinamiku, neku živu neposrednost, u kojoj ima nešto manje tragike i nervoze. Correggiovo difuzno svijetlo bilo je puno blage topline. To isto svijetlo je u Cignaniju, učitelju Benkovićevu, bilo ohladnjelo, dobilo je akademsku notu. Kod Crespija je progovarala intimnost i dubina osjećaja. U Benkovića je dotad dominirala tragika, nervoza, drhtaj, bol. Možda nisu bez razloga sjećanja na Magnasca, katkad i po koja reminiscencija na dalekog renesansnog Bassana. U tom nemirnom potezu kista, u toj atmosferi punoj dinamičke akcije, u tom potenciranom baroku pokreta i zbivanja bilo je nešto nordijskoga. A u ovim slikama za Würzburg latentno se javlja i Tiepolo.

U cjelini svoga austrijskoga opusa nesumnjivo nešto povezuje Benkovića uz austrijski slikarski barok, uz njegove velike korifeje Trogera, Grana, Maulpertscha i druge. Ta srodnost, koja izbija u

antiplastičnoj, linearno-luminističkoj (Pallucchini) koncepciji našeg slikara, ima za razvoj slikarstva Settecenta priličan značaj.

Četrdesetih godina stoljeća počela je u Beču zalaziti zvijezda Benkovićeva. U krvavoj tragici sudbine Benkovića kao dvorskog slikara rezidencije u Würzburgu zamjenjuje sam Tiepolo, postavljajući svoja platna na mjesto starijih Benkovićevih slika.

Benković seli u Goricu, u slavenski kraj, gdje su se – čudnom igrom sudbine – susretali i sukobljavali putovi mletačkog i austrijskog baroknog slikarstva. Tu je provodio posljednje dane kod obitelji Attems. Slike u toj zbirci, o kojima ćemo govoriti, veoma su značajne s mnogo stanovišta. U heterogenosti problema, koje postavljaju, a ujedno u jedinstvenosti jedne snažne individualnosti one su i testamenat velikog slikara. Umro je 8. jula 1753. god. u 76. godini, kao što je to pronašao Ivan Benković u jednom dokumentu.

Kroz biografiju Benkovićeva života davali smo postepeno i analizu njegova stilskog razvoja. Ako sintetiziramo razvojnu liniju njegova rada — donekle ponavljajući već istaknute konstatacije — koji se osniva na tih nekoliko uglavnom spomenutih slika iz različitih perioda, osjećamo kao konstantnu nit, uza sve raznolične utjecaje, jednu jaku individualnu ličnost.

Benković, rođen u Dalmaciji ili bar sin Dalmacije, nosio je latentno nešto iz svoga rodnoga kraja. To nešto ga je odvajalo od suvremenih

mletačkih slikara. To je ono nešto, što je on nosio u sebi, puno nemira, nervoze, više lirsko, plošno, negoli plastično i vanjski efektno. Školovanje u Bologni i u Forlì-u otvorilo je slikaru nove vidike. Preko Cignanija upoznao je Correggija. Uz Cignanija, mimogred, upoznao se sa stilom Crespija i Magnasca. Cignani ga je naučio bolonjskom osjećaju boje, upoznao ga je sa onom hladnom manirom, koja se od velikog parmanskog slikara, preko Carraccija, vukla sve do Cignanija samoga kao posljednjeg korifeja bolonjskog akademizma.

Ne znamo ni za kakav direktni dodir s Magnascom, ali se taj genijalni Genovežanin pojavljuje u onoj mističnoj atmosferi, u onom nečem što se u Magnascu javlja i što je nesvijesno srodno i s ranijim El Grecom, i s kasnijim Goyom, na drugi način.

Još je otvoren problem o likovnim odnosima Piazzette i Benkovića i o primarnosti utjecaja. Piazzettin pečat je jak osobito u zagrebačkoj slici, a i drugdje, premda se mogu naći i obratni utjecaji našeg umjetnika na velikog Mlečanina.

Tipičan je za Benkovića nemirni potez, titravo svijetlo, kompozicija puna dramatike, sputane tragike, iskonskog nemira. Boje su hladne, tonovi bez topline, sivkastosmeđi, violetni, žućkasti, boje slonove kosti.

U Beču se potencira nevenecijanska nota. Benković prima i daje austrijskom Settecentu. U slike jednog Trogera, jednog Maulpertscha ulazi — možda baš preko njega — nota bolonjsko-mletačke sinteze. U Benkovića ulazi od njih nova skala boja, još veći nemir, još nervozniji potez, još pro-

dubljeniji svjetlosni efekt, koji razbija, a ne potencira plastičnost kompozicije. To vidimo i u crtežima majstora.

U slici za Bergantino (koju mu pripisuje Pallucchini), u mletačkom bl. Petru Gambacorti, u radovima u Kaiser-Friedrichovu Muzeju, možemo da pratimo etape njegova rada i razvoja. Slikar produbljuje svoj likovni izraz, ulazi sve više u sebe.

U nekim radovima (Graz, Bruxelles) ta donekle sjeverna skala tonova boje poput slonove kosti, ti novi akordi boja, ti likovi, kao da nagovješćuju neoklasicizam već na pomolu. Tiepolo je sve više širio svoja krila. Zračna atmosfera njegovih golemih platna, njegov srebreno-svijetli zrak pun sunca, njegov dekorativni osjećaj, značili su novu epohu. Benković je to osjećao i u umjetnosti i u svom životu. U velikim slikama *Žrtve Jeftine* i *Mojsija i Arona pred faraonom* za dvor u Würzburgu, zrak je čistiji, svjetliji, kompozicija pomalo teatralna, ali srž ostaje ona stara. Ostao je stari majstor, koliko je mogao, vjeran sam sebi i svom likovnom izrazu. U slikama u dvorcu grofa Attemsa u Grazu imamo možda njegove posljednje radove. Dok se s jedne strane njegova paleta u austrijskom ambijentu sve više približava austrijskom baroku, s druge strane osjećamo – kao što smo istakli – neki klasicizam udahnut u Piazzettinu kompozicijsku problematiku. Slika *Bogorodica sa svecima* u Grazu kulminacija je tog luminističnoga stvaranja, tog – sit venia verbo – impresionizma, u kome svijetlo drhti, treperi, potencira intimni lirizam i unutrašnju

dramatiku zbivanja. *Bogorodica s redovnicima* u Museo del Castello u Milanu ima ovdje svoj »pendant«. U *Oslobođenju Petrovu*, u istoj Attemsovoj zbirci, kod plastičnije čvršće srži kompozicije, svijetlo daje svoje blage tonalitete, potencirajući dramatski forme, kako će voljeti da rade prvi slikari bliske neoklasike. No preteklo ga je vrijeme, koje je on pretjecao sam, otvarajući donekle putove i Piazzetti, i Tiepolu, i austrijskom baroku, i neoklasici, ali i od svih primajući. Tiepolo je značio novo vrijeme. Klasik snage Tiziana bio je u njemu zablistao.

Benkovićevih radova ima najmanje u njegovoj domovini. Westphalova je pripisivala mladom Benkoviću palu, koja služi kao okvir gotičkom raspelu u rapskoj crkvi sv. Križa. Analogije su bile jako problematične i Fiocco je ispravno u toj vrlo lijepoj slici uočio jasne elemente Guardija.

Već je Kukuljević upozorio na dva autoportreta porijeklom iz Omiša, koji imaju više ikonografski nego umjetnički kvalitet. Po jednom, u bakru, koji se nalazio u Omišu izrađen je bakrorez kod Kukuljevića, drugi navodni autoportret bio je nabavljen od pokojnog dr. Ive Benkoviča, advokata u Ljubljani, a taj ga je kupio u Šibeniku od gdje. Bumber rođ. Caralipeo, koja se u Šibenik bila doselila iz Omiša i indirektno potjecala iz obitelji Benković. Ta se slika sad nalazi, čini se, u Rimu, kod nasljednika dra. Ive Benkoviča.

Tragajući za slikama, koje su u Omišu potjecale iz Benkovićeve obitelji ili njoj srodnih obitelji,

našli smo, da je odatle ne samo spomenuti autoportret, već i slika *sv. Franje Paulskog* u splitskoj Galeriji umjetnina, koju je već Uvodić bio ispravno atribuirao Benkoviću. Time ta atribucija dobiva još i historijsku osnovu. Ta slika je jedan od boljih malih radova Benkovićevih. Na mračnoj pozadini, u vanrednoj skali maslinastih i smeđih tonova, u punoj mističnoj dramatici, izbija lik eremite sa knjigom i štapom. Sve drhti i u svijetlu i u crtežu i u boji, u okviru originalne slikarske interpretacije, koja je izbijala i iz crteža u bečkoj Albertini. Treba samo promatrati svečevu ruku. Sliku *Sv. Alojzije* u istoj splitskoj Galeriji mislim da mu ne možemo pripisati.

Iz iste »omiške baštine« potjecao bi i lijepi portret poljičko-omiškog plemića Ivana Dražojevića-Jelića, čiji snažni mladenački lik na tamnoj pozadini izbija sa finim svjetlosnim efektima. Taj portret kod obitelji Pavišić-Grubišić u Omišu nije jako dalek od našeg slikara ni po vremenu, ni po načinu, ali je presmjelo davati atribucije, bilo zbog prilično lošeg stanja portreta, bilo zato, što jedini drugi Benkovićev portret, — spomenuti autoportret — nije stopostotno autentično slikarevo djelo.

Jiroušek atribuira Benkoviću sliku *Sv. Petra od Alkantare* kod franjevaca na Hvaru. Ta se slika prije pripisivala čak Magnascu, a odaje ruku boljeg slikara mletačkog ranog Settecenta.

U splitskoj kolekciji dr. M. Strmića nalazi se mala Benkovićeva slika *Sv. Alojzija Gonzaga.* U Fioccovoj ekspertizi ističe taj veliki poznavalac mletačkog slikarstva mistični štimung, el grecov-

ski lik bijeloga sveca na tamnoj pozadini, koji podsjeća na pommersfeldernsku Ifigeniju. Lik ima neobičnu eleganciju, punu rafinirane pouhovljenosti. Pallucchini se malo ograđuje radi restauriranja od definitivne atribucije.

Tri slike u zagrebačkoj Galeriji Jugoslavenske akademije upotpunjavaju poznati opus Benkovića kod nas. O slici *Žrtve Abrahamove* već smo govorili. Pallucchini je s pravom naziva remek-djelom i slikom, koja je stvorila školu u Veneciji.

Benkovićev *Sv. Bartolomej*, u istoj Galeriji, rad manjeg formata, djeluje kao da je mlađi. Nesumnjive su analogije sa likom sv. Franje u venecijanskoj galeriji Querini-Stampalia. U slici osjećamo zračnu, drhtavu paletu majstora, osobito na vrlo uspjelom golom ramenu apostola, koji je u biti svjetlosni centar slike. Nema tu one prave mletačke atmosfere pune boje, sunca i zraka. I tu nam progovara sjetan slikar, koji spaja latentne dalmatinske slikarske korijene s nordijskim likovnim izrazom. »Bijaše — veli Kukuljević — (Benković) očiju turobnih, a lica tamna, te stoga slikajući po naravi čestokrat sam sebe, priviknu on tamnim bojama i turobnom licu u slikanju . . .«

Benkovićev *Krist pod križem* povezuje se uz ranog Tiepola. I to je smiono osvijetljeni »tragični nocturno«. U smjelom écorchéu dijagonalno je postavljen klonuli Kristov lik. Tamno drvo križa dominira kompozicijom. Atmosfera je tragična, drhtava. Najbolji je detalj ove pomalo teške i donekle kao nedovršene zamisli u nemirno osvijetljenoj ruci, koja se hvata za svijetlo-sivkastu hrid.

Slika *Ecce homo*, koja se njemu pripisivala, a čuvala se u Kaštel Lukšiću kod Splita, propala je u krađi 1925. godine. Koliko mogu da sudim po reprodukciji ne radi se nipošto o Benkovićevom radu.

Tih je nekoliko slika sve što imamo od Benkovića kod nas, njegovoj užoj domovini. A i te su slike djelomično došle tek posljednjih petnaestak godina. U to se doba tek stvorio u modernoj nauci njegov umjetnički profil i njegov stilski portret. Benković je kod nas, a i u svijetu, još uvijek prilična nepoznanica. Kao najveći umjetnik dalmatinskog baroka, on to nipošto ne zaslužuje.

POPIS RADOVA

a) *glavni radovi izvan FNRJ*

Bergamo, Accademia Carrara, *Dva sveca*
Bergantino, župska crkva, *Gospa od Karmela među svecima*
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, *Bogorodica i sveci*
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, *Mandalena pokornica*
Bruxelles, Musées Royaux, *Žrtva Poliksene*
Forlì, Palazzo Foschi, *Junona*
Graz, zbirka Attems, *Oslobođenje Petrovo; Bogorodica sa svecima*
Milano, Museo del Castello, *Bogorodica među redovnicima*
Pommersfeldern, Dvorac grofa Schönborn, *Žrtva Ifigenije*

Pommersfeldern, Dvorac grofa Schönborn, *Agara i Ismael*
Venecija, S. Sebastijan, *Bl. Petar Gambacorti*
Venecija, S. Maria della Fava, *Bogorodica sa sv. Petrom i Pavlom*
Venecija, Galerija Querini-Stampalia, *Sv. Franjo u molitvi*
Verolanuova, S. Giacomo, *Mrtvi Krist među anđelima*
Würzburg, Palača Rezidencije, *Žrtva Jeftina*
Würzburg, Palača Rezidencije, *Mojsije i Aron pred faraonom*

Glavni crteži majstorovi se nalaze u zbirci Albertina u Beču, u Museo Correr u Veneciji, u biblioteci Marucelliana u Firenzi.

b) *radovi Benkovića u FNRJ*

Zagreb, Galerija Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti:
Žrtva Abrahamova
Krist pod križem
Sv. Bartolomej
Split, Galerija umjetnina, *Sv. Franjo Paulski*
Split, zbirka dr. M. Strmić, *Sv. Alojzije Gonzaga*

In the history of the Dalmatian Fine Arts, particularly in the art of painting, the last decennaries of the XVIIth century signify a hard and gloomy period. The Turkish wars i. e. the Cretan war (1645–1669), the war at the Dardanelles (1648–1699), the great Venetian-Turkish war (1714–1718) give a certain tint to the whole epoch of almost a whole century. As a result of bloody battles, devastation of the terrain, casualties of a great number of the population, the whole country experienced a heavy economic decline. Fields were ravaged, vineyards dried up, olive-trees withered. Due to the general conditions, the caravan trade by land decreased, and trade by sea began to slacken. Dubrovnik, the only oasis, was afflicted by a terrible earthquake in 1667. It was only at the end of the wars, when the frontier of the Turkish empire was going to be removed from the sea and sailing-vessels of new generations of captains were going to sail from Boka, Pelješac and Dubrovnik, that the country began to breathe again and to improve her economic conditions.

The whole complex of circumstances and events got reflected in art. Native studios of builders and stone-cutters sculptors that had lost contact

with the outer world, became less original in their interesting architectonic and sculptural realization, owing also to fewer orders. The change of taste caused a greater and more considerable import of artists themselves and of objects, i. e. from marble altars to ornated chasubles.

In the painting of Dalmatia this decline started earlier. Dubrovnik, in the second half of the XVIth century, did not like anymore the ancient, conservative polyptychs of the home masters, in which the Gothic and Byzantine style were represented. The import of Titian, Vasari, Vaccaro, Bassano, indicated indirectly the fall of the generation after Božidarević and Hamzić. Krsto Nikolin's opus and Riccardi's work in Dubrovnik, Venture's work in Zadar was the sign of a harmless synthesis of the long established peripheral, provincial but original tradition and a new manneristic import. A score of works by Palma Junior in Dalmatia and a still greater number of his pupils signify the ruin of the old school. "The school" of painters with a typical colour and coloris disappeared, but its painters did not. The more skilful and more qualitative ones i. e. Ponzoni from Rab, Capogrosso from Split, Parkić and Monegin from Šibenik, Stay and Mattei from Dubrovnik and further on Kokolja from Perast, the best among them, followed the pattern of the Venetian mannerism after Palma, introducing sometimes a personal, sometimes a local note. Less individual painters followed them and went along the path evened by them. The hard times had chased some of them out of their country (Maza-

rović, Lazzari-Vuković and others). This happened frequently, especially to strong, individual intellectuals. The first great and modern Croatian historian Ivan Lucius left for Rome and worked, acted and died in the Croatian institution St. Jeronim (Hyeronismus). The pioneers of natural sciences of that time, the great physicist Markantun Dominis, and later on the ingenious mathematician and astronomer Rugjero Bošković found a suitable terrain for their action and work in the remote British Isles. To those great spirits that had left their home country to look for better conditions of work and action, but not forgetting their nation and their origin, belongs in the first place, the greatest painter of baroque Dalmatia, Federico Benković.

As to Benković's birthplace in Dalmatia, we do not yet know anything about. Though indirectly, owing to the information concerning his death, we know, that he was born in 1677. Among numerous hypotheses, there have been mentioned many Dalmatian towns from Šibenik (Tschischka), to Dubrovnik (Mariette), from Omiš (Kukuljević, Dudan), where his autoportraits are said to be from, to Hvar. There are also hypotheses as to Venice or Verona being his birthplace (according to the signature "Federigheti da Verona"), though descendant of a Dalmatian family (Benković, in some degree also Pallucchini). According to Mariette, his relative, the singer Gaetano "Orsino" had made him leave

his native country and had sent him to the painting school of Carlo Cignani in Bologna (1628–1719). This Bolognese component was going to be one of the main factors of Benković's creation in painting.

One of his early drawings: *Flight into Egypt*, Benković signed as "Benchovich Schiavon". By his authentical signature from his youth, on the drawing preserved in the museum Correr in Venice, which is, due to its whole structure, stylistically almost completely Bolognese, we see his ethnical relationship and the consciousness of his origin. Hence Benković "the last Schiavone" – having been wittily called – has been ranged with the group of the great artists of "Schiavone": Čulinović, Medulić, Klović – having moved from the Adriatic Sea to the lagoons and to Rome, and who have left visible traces in the development of the Renaissance painting.

Carlo Cignani, Benković's teacher – in this survey of Benković's life, we are going to take in general Rodolfo Pallucchini as guide, the best judge of the painter's works – was working entire twenty years (1686–1706) in Forli, surrounded by his pupils, on the frescoes of the cathedral. There, in Forli, are to be found even nowadays Benković's early works under the influence of his teacher as e. g. that somehow sweetish Juno (in Foschi Palace), and traces of other pictures, significant for his youthful creative efforts.

But during the period of his Bolognese study he could benefit more by the great Crespi whom he did not pass by with closed eyes, than by

Cignani. Crespi's personality that stands off more and more as one of the most outstanding painters of the Italian baroque, left evidently deep traces on Benković. Particularly the bold illuminations, plenty of lyrical warmth of painting, explain the picture psychologically and give it a certain intimate, deeply felt note, having its origin already in Corregio.

While we accompany Benković during his life, we meet him in Venice, in the year 1710, as friend and in some measure as collaborator and teacher of Rosalbe Carriere, the warm and tender paintress of pastel portraits of the galant Venetian Rococo.

In Venice, there has been preserved only one of Benković's great works of monumental character, being rather of a later date than this phase. That is the wonderful pall of the blessed Peter Gambacorti from Pisa, in St. Sebastian Church. The old saint in extasy, with joined hands is set diagonally. In a bare, dark space, interrupted by a withered wooden trunk, a young Franciscan monk is kneeling at his feet. A dove – a bright flash - on the dark background, brings the saint his food in the bare desert. The light, illuminating the heads of the two figures, gives the whole a tragic mystic tone. The Venetian mannerism of Lazzarini or Liberi is surpassed. Piazzeta's power of illumination and the azure bright atmospheres full of sun and air are displayed on Tiepolo's canvases. Tiepolo is just going to appear in the background, on the horizon, though it is certain, that he too, did not

close his eyes, passing by Benković's picture in the church of his town. It would be rather bold to speak of influences.

During his stay in Venice, we are able to study Benković indirectly by his works executed at that period for the sovereign prince of Courland, Franz Lothar von Schönborn. This elegant sovereign prince of the baroque collected numerous works of art in Pommernsfeldern near Bamberg. He was in connection – according to his present biographer H. Fischer – with the painters of the Italian baroque: from Trevisani to Solimeni, from Cignani to Liberi, from Crespi to Benković. About the decennary 1710–1720, our Benković painted for the prince Karl Lothar four pictures: *Agar in the desert, The sacrifice of Abraham, The sacrifice of Iphigenia. Apollo and Marsyas*, mentioned in the old inventories of the castle. Today there are still to be found the pictures *Agar in the desert* and *The sacrifice of Iphigenia* in the castle of Pommernsfeldern. The picture *The sacrifice of Abraham* has maybe come back to Benković's broader native country, if (as it seems) this is the picture of that theme in the Gallery of the Yugoslav Academy, in Zagreb. The picture *Apollo and Marsyas* has not been traced up to now.

These pictures tell us something new: Benković has stepped far in front of his contemporaries of this first decennary of Settecento, having introduced new bold factors into the painting of the broader Venetian circle. In those pictures, the Venetian and Bolognese component unite to a

new, up to that time, unexpected synthesis. In the picture of he sacrifice, the figure of Iphigenia is lying obliquely in the center of the space among the figures of unmovable priests and startled women. The atmosphere, plenty of tragic presentiment, is lit by violet reflexes, by yellowish trembling lights, by the ghostly flash of the hidden candle. The fantastically courageous composition has in itself – according to Pallucchini's good observation – something of the baroque Nordic atmosphere not depending on the classic one. "In the mysterious dazzling of the light above the whirls of shadows, this peculiar world does not remind us of the ancient Hellenic people, but it realises the fantastic world of the Nordic saga". (PALLUCINI). Benković gave here, in an original and new manner, a mystic, dramatic interpretation of the scene. There is maybe also something from Magnasco or even from El Greco, something not having its origin in Piazzetta, but that has paved the way for Tiepolo.

The same atmosphere of "tragic nocturnes". in which everything trembles and flares in a dramatic deep rythm of bold compositions and new colouristic and radiant contrasts are expressed in *Agar and Ishmael.* In "The sacrifice of Abraham" three figures are grouped on the canvas: Isaak, the young Jacob and the angel. The figure of the young, light, biblical epheb stand off like a bright contrast against the dark background of both figures in the back, having in a concise group something particularly monumental and magnificent colouristic effects. This picture is

stylistically closely related to Piazzetta, and its biblical theme in its dramatic set of a moment full of emotion, was just suitable for the baroque brush of the Venetian early Settecento.

Pallucchini discovered in Bergentino this same powerful chiaroscuro potentiated by reflexes of reddish, violet and blue-yellow shadows and colours, in a pall, attributed by him to our master – maybe a little boldly – tracing the clue to the synthesis of Crespi-Cignani's school and of the Venetian painting. In this synthesis, the essential component of the plastic feeling lies in the new interpretation of light, its real root being in the Bolognese school.

During Benković's stay in Venice between the year 1710–1720, there occurred probably also his personal acquaintance with Piazzetta, whom he learned to know as an artist as well. In the painter's drawings, generally intimate, spontaneous sketches that reflect the master's inward claims and his often not completely outspoken trials, we may search the solution of his problems in painting.

In 1716, Benković – owing to his biographer Mariette – travelled to Vienna, probably persuaded by his already mentioned relative Gaetan who had become well known as musician at the court of the Habsburgian emperor. In Vienna, Benković had already reestablished his already existing relations with the family Schönborn and made friends with the Kaiser's Vice-Chancellor Karl Friedrich, the nephew of the bishop Franz Lothar, the aforesaid proprietor of Pommernsfel-

dern. Owing to informations from old catalogues – studied by Palucchini – we know, that he painted for the castle Göllersdorf near Korneuburg *(Narcissus, Judith, Children and fruit)*, as well as for the manorhouse Weyerburg *(Mythological scenes)*, though we do not know where these works are.

The painter used to interrupt his sejourn in Vienna by short travels to Venice, and that was just why he felt a sting of envy from the part of Piazzetta and Tiepolo that became more and more famous.

Both of them apparently, the former being the direct rival of our painter and closely related bv his aspect of painting, embittered the Venetian days of our great master. This becomes evident especially according to a letter, addressed by Benković to his girl-friend Rosalbe Carriere. "The Venetian painters may have every honour, though they try to slander me (that gives credit to me at such a distance), wanting, that my only works in Venice, in St. Sebastian and Alla Fava should be removed as being unworthv. People are too bad." This passage is particularly important also for the comprehension of Benković's significance and the understanding of his ways.

As reward for the malice and envy of these great Venetian painters, Benković, in 1733, was appointed court painter by the Vice-Chancellor Karl Friedrich v. Schönborn, bishop of Bamberg and Würzburg. This fact was already known by Kukuljević who was the first to point to his origin and to the significance of the great painter.

In his new function, Benković found a huge field of work. Orders arrived, the painter's economic situation improved. We can follow his correspondance with the Duke Karl Friedrich from the year 1734 to 1737. From those letters, from letters of exhortation, from bills, we can reconstruct the fairly great work of the painter. Two significant pictures in Würzburg tell us also today about this new period of Benković's work: *Moses and Aaron before Pharaon* and *The sacrifice of Jephthah.* Numerous hypotheses deal with other works.

These two big canvases from Würzburg represent the last maturely developed phase of the painter. Piazzetta's seal may be felt, but Benković's note in Piazzetta can be noticed as well. In this phase, the pictures of Benković get more monumental. The composition is somewhat artificial. The figures are set in powerful architectonic wholes. The essentiality of the dramatic set on the canvas lies in the illumination. The light, much clearer than up to then, nervous and trembling, envelops the figures in giving them some restless dynamic, some lively immediacy, in which there are less tragic and nervous features. Corregio's diffused light was full of mild warmth. In Cignani, Benković's teacher, that same light had become cool and received an academic note. In Crespi there was intimacy and depth of feeling. As to Benković, there dominated up to that time distress, nervousness, trembling and pain. Maybe there are not without reason recollections of Magnasca, here and there a reminiscence of the

remote Bassano of the Renaissance as well. In this restless stroke of the brush, in this atmosphere plenty of dynamical action, in this increased baroque of motion and happenings, there was something Nordic. And in these pictures executed for Würzburg, Tiepolo appears latently.

In the whole of his Austrian opus, there is doubtless something that links Benković with the baroque of the Austrian painting and with its great masters Troger, Gran, Maulpertsch and others. This affinity pronounced in the antiplastic, linear-luministic (PALLUCCHINI) conception of our painter, is of a considerable significance for the development of painting in Settecento.

In the forties of the century, Benković's star began to fade in Vienna. In the bloody tragedy of fate, Tiepolo himself replaced Benković in the function of court painter with the residence in Würzburg, putting his canvases on the place of Benković's older pictures.

Benković moved to Gorica, to the Slav country, where – by a peculiar play of destiny – the ways of the Venetian and Austrian baroque painting met and joined. Here he spent his last days with the family Attems. The pictures in this collection, we are going to speak about, are very significant from many points. They represent also the testament of the great painter in the heterogenity of the set problems, and at the same time in the unity of a powerful individuality. He died on June 8th, 1753, aged 76, as it has been found in a document by Ivan Benković.

IN THE BIOGRAPHY of Benković's life, we have also given a gradual analysis of the development of his style. If we synthesize the developing line of his work – almost repeating already mentioned statements – based on those several in general depicted pictures from various periods, then we feel besides all various influences, as a constant thread, a strong individual personality.

Benković born in Dalmatia or at least son of Dalmatia, bore in himself latently something from his home country. It was just this that separated him from his contemporary Venetian painters. There was something inborn, something plenty of restlessness, of nervousness, a note more lyrical and flat than plastic and externally effective. His education in Bologna and Forli offered new aspects to the painter. Cignani made him know Corregio. In the company of Cignani, by the way, he became acquainted with the style of Crespi and Magnasca. Cignani taught him the Bolognese aspect of colour. He got familiar with the cold manner, having its origin in the great painter from Parma, in Carraci and in Cignani himself, the last star of the Bolognese academism.

We ignore any direct touch with Magnasco, though this ingenious citizen of Genova appears in that mystic atmosphere, in something occurring as well in Magnasca. It must be unconsciously related with the earlier El Greco, and in a different way again, with the later Goyo.

The problem of their relationship in painting between Piazzetta and Benković ist still unsolved. So is the primariness of influence. Piazzetta's seal

is strong, especially in the Zagrebian picture, and elsewhere, though there can be observed also reversed influences of our artist on the great Venetian painter.

The restless stroke, the trembling light, a composition full of dramatic moments, of combined tragic, and of original restlessnes, is typical for Benković. The colours are cold, the tones are without warmth, grevish-brown, violet. yellowish, having an ivory tint.

In Vienna, the non-Venetian note potentiated. Benković received from the Austrian Settecento, but he influenced it as well. Into the pictures of Troger, of Maulpertsch entered – maybe just through him – a note of Bolognese – Venetian synthesis. Benković, on the other hand, took over from them a new scale of colours, a still greater restlessness, a more nervous stroke, a still deeper radiant effect, dispersing but not increasing the plasticity of the composition. This can be seen in the master's drawings, too.

In the picture executed for Bergantino (attributed to him by Pallucchini), in the Venetian blessed Peter Gambacorti, in his works in the Kaiser Friedrich Museum, the phases of his work and its development may be followed. The painter refined his expression of painting, and became more and more rigorous towards his own work.

In some works (Graz, Bruxelles), that somehow Nordic scale of tones of ivory colour, these new accords of colours, these figures seem already to announce the eve of the neoclassicism. Tiepolo broadened more and more his wings. The airy

atmosphere of his huge canvases, his silverlight air full of sun, his feeling for decoration, indicated a new epoch. Benković experienced this in art as well as in his own life. In his big pictures *(The sacrifice of Jephthas)* and *Moses and Aaron before Pharaon,* painted for the castle in Würzburg, the air is clearer, lighter, the composition becomes a little theatrical, but their essentiality is the same. He remained the former master as much as he could, faithful to himself and to his expression in the art of painting. The pictures in the castle of Count Attems in Graz, represent probably his last works. While on the one hand, his pallette, in the Austrian milieu, approached more and more the Austrian baroque, on the other hand we feel – as we have already stressed – a certain classicism breathed into Piazzetta's problematics of composition. "The Holy Virgin with the Saints" in Graz, is the climax of this luministic creation of this – sit venia vervo – impressionism, in which the light trembles, twinkles, increases the inward dramatic set of events. "The Holy Virgin with the Monks" in Musei del Castello in Miland has got here its "pendant". In "The liberation of Peter", in the same collection of Attems, in a more plastic and more compact choice of the composition, the light gives its gentle tonality, potentiating dramatic forms, the way of painting that are going to prefer the first painters of the coming neoclassicism. Now, time he had walked in front of, preceded him, paving in a certain manner the ways for Piazzetta, Tiepolo, the Austrian baroque and for the neoclassi-

cism, though he himself got influenced by all of them as well. Tiepolo signified a new epoch. The classic of Titian's power beamed up in him.

THE LEAST number of Benković's works is in his home country. Dorothy *Westphal* ascribed to the young Benković the pall serving as frame to the Gothic crucifix in St. Križ church in Rab. The analogies were very problematic and Fiocco observed well plain elements of Guardia in this very beautiful picture.

Kukuljević pointed already to two self portraits, originating from Omiš, that have a more iconographic than artistic quality. After the pattern of a self portrait, made of copper, found in Omiš, there was carried out an engraving at Kukuljević, the other pretended self portrait was purchased from the late Dr. Ive Benković, lawyer in Ljubljana, that had purchased it in Šibenik from Mrs. Bumber née Caralipeo, who had come from Šibenik to Omiš, indirectly belonging to the family Benković. This picture is now, as it seems, in Rome, at the heir of dr. I. Benković.

Tracing the pictures which had belonged to the family Benković or to their relatives in Omiš, we have found out, that not only the mentioned self-portrait has its origin there, but the picture "St. Francis from Paola" the Art Gallery, Split, attributed correctly to Benković already by Uvodić, as well. Hence this attribution gets even a historical basis. This picture is one of the better small works of Benković. On a dark background,

in a marvellous scale of olive and brownish tones, in a full mystical dramatic set, appears the figure of the hermit with a book and a stick. Everything is trembling, both in the light and in the drawing, in the colour and in the frame of an original interpretation of painting, that was also to be seen in the drawing of the Viennese Albertina. You have just to observe the hand of the saint! The picture of "St. Aloysius" in the same Gallery in Split, I think, cannot be attributed to him.

From this same "inheritance of Omiš", the beautiful portrait of the nobleman from Poljica – Omiš, Ivan Dražojević – Jelić is said to be derived. His powerful and youthful figure appears on a dark background with fine brilliant effects. This portrait in the possession of the family Pavišić–Grubišić in Omiš is not very far off from our painter – neither by its date nor by its way, but it is too cunning to give attributions, either owing to the rather bad condition of the portrait, or because the only other portrait of Benković – the aforesaid self-portrait – is not hundred per cent an authentical work of the master.

Jiroušek has attributed to Benković the picture "St. Peter from Alkantare" at the Franciscans in Hvar. This picture was formerly ascribed even to Magnasca, it reveals the hand of a skilful painter of the early Venetian Settecento.

In Split there is a small picture by Benković "St. Aloysius Gonzaga" in the collection of Dr. Strmić. In Fiocco's professional essay, this great expert in Venetian painting, stresses the mystical

Stimmung, the El Greco like figure of the white saint on the background, reminding of Iphigenia in Pommersfeldern. The figure has a particular elegance plenty of refined spirituousness. Pallucchini avoids a definite attribution, due to the restoration of the picture.

Three pictures in the Zagrebian Gallery of the Yugoslav Academy accomplish Benković's considerable opus in our country. We have already discussed the picture "The sacrifice of Abraham". Pallucchini has called it rightly a masterpiece and a picture created by the school in Venice.

Benković's *St. Bartholomew* in the same gallery, a work of a smaller format, gives the impression to be earlier. Analogies with the figures of St. Francis in the Venetian Gallery of Querini-Stampalia are doubtless. In the picture we feel the airy, trembling pallette of the master, especially on the very well succeeded bare shoulder of the apostle, who is in fact, the brilliant center of the picture. There is no true Venetian atmosphere full of colour, sun and air. And here the painter declares his inclination to melancholy. He links latent Dalmatian roots with the Nordic expression in the art of painting. "BENKOVIĆ" – said Kukuljević – had sad looking eyes, a dark complexion, thus naturally having painted often himself, he got used to the dark colour and the sad face in painting.

Benković's *Christ under the Cross*, is connected with the early Tiepolo. And that is a boldly illuminated "tragic nocturno". In a cunning écorché, there is set diagonally the exhausted figure

of Christ. The dark wood of the cross dominates the composition. The atmosphere is tragic, trembling. The best detail of this rather difficult and somehow not accomplished idea is in the restlessly illuminated arm seizing the light greyish rock-work.

The picture "Ecce Homo", that was ascribed to him and preserved in Kaštel Lukšić near Split, perished during a theft in the year 1925. As much as I can judge from reproductions, we are here not at all concerned with Benković's work.

These few pictures are all we possess from Benković at us, in his narrower home country. And even these pictures have come partly only in the last fifteen years. At that time only, has his artistic profile and his stylistic portrait been created in modern science. Benković is at us, and abroad, always still an unknown grandeur. But as the greatest artist of the Dalmatian baroque, he does not deserve this at all.

LIST OF WORKS

a) *Main works outside Yugoslavia:*

Bergamo, Accademia Carrara: *Two Saints*
Bergantino, Parish-Church: *The Sovereign Lady from Carmena among the Saints*
Berlin, Kaiser-Friedrich Museum: *The Holy Virgin and the Saints; The repentance of Magdalen*
Bruxelles, Musées Royaux: *The sacrifice of Polixenes*

Forli, Palazzo Foschi: *Juno*

Graz, Attems s collection: *The liberation of St. Peter; The Holy Virgin with the Saints*

Miland, Museo del Castello: *The Holy Virgin among the monks*

Pommersfeldern, castle of Count Schönborn: *The sacrifice of Iphigenia; Agar and Ishmael*

Venice, St. Sebastian: *The Blessed Peter Gambacorti*

Venice, St. Maria della Fava: *The Holy Virgin with St. Peter and Paul*

Venice, Gallery Querini Stampalia:*St. Francis praying*

Verolanuova, S. Giacomo: *The Dead Christ among angels*

Würzburg, Residenzpalast: *The sacrifice of Jephthah; Moses and Aaron before Pharaon*

The main drawing of the master are preserved in the collection Albertina, Viennna, in Museo Correr in Venice, in the library Marucelliana in Firence.

b) *Benković's works in Yugoslavia:*

Zagreb, The Gallery of the Yugoslav Academy of Science and Arts: *The sacrifice of Abraham; Christ under the Cross; St. Bartholomew*

Split, Art Gallery: *St. Francis of Paola*

Split, Collection of Dr. Strmić: *St. Aloysius Gonzaga*

Dans l'histoire de l'art dalmate et de la peinture en particulier, les dernières décades du XVII^e siècle représentent une période sombre et lourde. Les guerres turques, à commencer par celle de Candie (1645–1669), en passant par celle de Morée (1684–1699) jusqu'à la grande guerre vénéto-turque (1714–1718), représentent le caractère distinctif de toute cette époque embrassant presque un siècle. Par suite des luttes sanglantes, de la dévastation de pays entiers et de la perte des populations nombreuses, toute la Dalmatie s'est trouvée en proie à une catastrophe économique. Les champs sont déserts, les vignes arides, les oliviers desséchés. La crise générale frappe le commerce caravanier sur terre et paralyse la navigation sur mer. Seule oasis au milieu de tant de déserts, Raguse est éprouvée en 1667 par un sinistre terrible. Ce n'est que vers la fin de ces guerres, quand les frontières de l'empire turc seront refoulées de la mer que les voiliers des Bouches, de Pelješac et de Raguse, commandés par une jeune génération de capitaines, feront voile, ce n'est qu'alors que le pays commencera à respirer et à se remettre économiquement.

L'art se ressent de tout ce mélange de conditions et d'événements. Les ateliers des architectes

et tailleurs de pierre-sculpteurs du pays perdent le contact avec le monde, voient diminuer les commandes et, partant, se relâchent dans l'originalité de leurs intéressantes réalisations architectoniques et sculpturales. Ce changement de goût occasionne une importation de plus en plus grande des oeuvres d'art, de l'autel en marbre jusqu'à la chasuble richement ornée, non moins que des artistes eux-mêmes.

Dans la peinture dalmate, cette décadence a commencé plus tôt. La Raguse de la seconde moitié du XVI[e] siècle ne trouvait plus à son goût les polyptiques vieillots, oeuvres des maîtres du pays, révélant l'influence de l'art gothique aussi bien que celle de Byzance. Les importations des oeuvres des Titiens, Vasari, Vaccara, Bassano, signifient, d'une manière indirecte, le déclin de la génération postérieure à celle de Božidarević et Hamzić. L'oeuvre de Krsto Nikolin, de Ricciardi à Raguse, de Ventura à Zadar, revèle l'impasse de la synthèse d'une vieille tradition de périphérie et de province, mais originale, et de la nouvelle importation du genre maniéré. Une vingtaine d'oeuvres de Palma le Jeune et un nombre encore plus grand des oeuvres de ses élèves indiquent la fin de la vieille école. Et en effet, cette «école», à la couleur et au coloris typiques, disparaît, mais les peintres, eux, ne disparaissent point. Les meilleurs, tels que Ponzoni («Ponču pengač glasoviti», au dire de Kavanjin) de Rab, Capogrosso de Split, Parkić et Monegin de Šibenik, Stay et Mattei de Raguse, et puis, le plus fort d'entre eux, Kokolja de Perast, entrent dans l'ornière du genre maniéré vénitien, postérieur à Palma, apportant quelquefois une note personnelle ou locale. Ceux qui sont d'une individualité plus faible suivent l'ornière des chemins frayés. D'autres encore se voient obligés par la vie difficile de s'expatrier (Mazarović, Lazzari-Vuković et d'autres). Ce phénomène est d'ailleurs assez commun, surtout chez les intellectuels d'une personnalité plus prononcée. Le premier historien croate des temps modernes, Ivan Lucius, part pour Rome, y travaille et meurt, à l'Institut Croate de Saint-Jérôme. Les représentants des sciences naturelles de l'époque, le grand physicien Marc-Antoine Dominis, et plus tard, l'éminent mathématicien Ruđer Bošković, trouvent, dans l'Angleterre lointaine, un champ d'activité et de travail propice. Parmi ces grands esprits qui ont quitté leur pays natal, à la recherche des conditions de travail plus favorables, sans avoir oublié pour autant leur famille et leur race, il faut placer au premier plan le grand peintre de l'art baroque de Dalmatie, Federiko Benković.

On ignore toujours dans quelle localité de Dalmatie Benković est né. Mais nous savons, par voie indirecte, d'après la date de sa mort, qu'il est né en 1677. Parmi les hypothèses nombreuses sur son lieu de naissance, on cite diverses villes dalmates, de Šibenik (d'après Tschischka), à Raguse (d'après Mariette), d'Omiš (d'après Kukuljević et Dudan), d'où proviendraient ses portraits peints par lui-même, jusqu'à Hvar. On

suppose même qu'il serait né à Venise ou à Vérone (d'après sa signature «Federighetti da Verona»), mais d'une famille dalmate (selon Benkovič et, dans une certaine mesure, Pallucchini). Mariette croit que c'est son parent, le chanteur Gaetano «Orsino» qui lui a fait quitter le pays natal et qui l'a dirigé sur Bologne, à l'école du peintre Carlo Cignani (1628–1719). Et ce séjour à Bologne deviendra un des principaux facteurs de la création picturale de Benković.

Un de ses dessins de jeunesse, représentant la *Fuite en Egypte* est signé: «Bencovich Schiavon». Par cette signature authentique, datant de sa jeunesse et apposée au bas d'un dessin dont toute la structure accuse l'influence bolonaise la plus pure et qui est conservé au Musée Correr à Venise, Benković a avoué sa race ainsi que le sentiment conscient de lui appartenir. C'est par cet acte que Benković, ce «dernier Schiavone», comme on l'a appelé spirituellement, prend rang parmi les grands artistes «Schiavoni»: Čulinović, Medović et Klović, qui ont traversé l'Adriatique, pour s'établir sur les lagunes ou à Rome, et ont laissé des traces visibles dans le développement de la peinture de la Renaissance.

Le maître de Benković, Carlo Cignani* a travaillé pendant vingt ans (1686–1706) aux fresques de la coupole de la cathédrale de Forli, entouré de ses élèves. Aujourd'hui encore à Forli

* Pour donner l'essentiel de la biographie de Benković, nous suivrons surtout Rodolfo Pallucchini, le meilleur connaisseur de ses oeuvres.

se trouvent les oeuvres de jeunesse de Benković, influencées par celles de son maître, telle cette *Junon* du palais Foschi, d'une douceur affectée, ainsi que des traces d'autres tableaux qui caractérisent sa force créatrice juvenile.

Cependant, durant ces années d'études à Bologne, plus encore que de Cignani, Benković a pu apprendre du grand Crespi, près duquel sans doute il n'avait pas passé les yeux fermés. Benković devait certainement subir l'influence de la personnalité de Crespi qui s'imposait de plus en plus comme l'une des plus grandes dans la peinture du Baroque italien. Nous pensons surtout à ces éclairages pleins d'une chaleur lyrique qui donnent au tableau une interprétation psychologique et une note intime du vécu, qui remonte au Corrège.

Suivant toujours le chemin de la vie de Benković, nous le trouvons, vers 1700, à Venise comme ami et, en quelque sorte, collaborateur et maître de Rosalba Carriera, pastelliste d'une grâce délicate, auteur de nombreux portraits du rococo galant de Venise.

On n'a conservé à Venise qu'une seule oeuvre de Benković d'un caractère monumental, mais elle date d'une période sensiblement ultérieure. C'est l'exquis tableau d'autel du *bienheureux Pietro Gambacorti* de Pise, à l'église de Saint-Sébastien. Le vieux saint en extase est placé en diagonale, les mains jointes. Dans l'espace nu et sombre, interrompu par le tronc d'un arbre desséché, un jeune franciscain est agenouillé aux pieds du saint. Une colombe – éclair lumineux sur

fond obscur – apporte la nourriture au saint au milieu d'un désert aride. La lumière qui tombe sur les têtes des deux figures, donne un ton tragique et mystique à l'ensemble. Le style vénitien maniéré d'un Lazzarini ou Liberi s'y trouve grandement surpassé et l'on y devine déjà la force éblouissante d'un Piazzetta et les claires atmosphères azurées, pleines de soleil et d'air, qui caractérisent les toiles de Tiepolo. Celui-ci ne fera encore qu'une apparition discrète, sur le fond de l'horizon, mais lui non plus ne fermait certainement pas les yeux en passant près du tableau de Benković, qui se trouvait dans l'église de sa ville natale. Toutefois on ne peut pas se hasarder à parler d'influence. Pendant son séjour à Venise, nous pouvons étudier Benković d'une manière indirecte, dans les travaux exécutés à cette époque pour le prince électeur Lothaire François de Schönborn. Cet élégant électeur était un collectionneur passionné d'oeuvres d'art, dont il aimait à orner son château de Pommersfeldern près de Bamberg. Au dire de son biographe H. Fischer, il était en relations avec des peintres du Baroque italien, de Trevisani à Solimena, de Cignani à Liberio et de Crespi à Benković. C'est à peu près dans la décade de 1710–1720 que notre Benković exécute pour le prince Charles Lothaire quatre tableaux mentionnés dans les vieux inventaires du château, à savoir: *Agar dans le désert, Sacrifice d'Abraham, Sacrifice d'Iphigénie, Apollon et Marsyas.* De nos jours on trouve encore dans le château de Pommersfeldern les toiles *Agar dans le désert* et le *Sacrifice d'Iphigénie.* Quant au *Sacrifice*

d'Abraham, ce tableau est peut-être rentré dans la patrie (dans l'acception large de ce mot) de Benković s'il est identique (ainsi que c'est probable) à celui qui se trouve actuellement à la Galerie de l'Académie Yougoslave à Zagreb. L'*Apollon et Marsyas* par contre n'a pas pu encore être retrouvé.

Il y a quelque chose de nouveau qui nous parle dans ces tableaux: Benković y devance d'un pas gigantesque ses contemporains de la première décade du Settecento et apporte des éléments nouveaux et hardis dans la peinture du cercle vénitien élargi. Les composantes vénitienne et bolonaise s'unissent dans ces tableaux en une synthèse encore insoupçonnée. La figure d'Iphigénie y est couchée de biais au milieu de l'espace, entre les prêtres impassibles et les femmes stupéfaites. L' atmosphère chargée d'un pressentiment tragique, s'éclaire de reflets violets, d'une lumière jaunâtre et vacillante et de la lueur macabre projetée par un cierge caché.

La composition est d'une hardiesse surprenante et révèle, ainsi que PALLUCCHINI l'a fort bien observé, quelque chose de l'atmosphère du Baroque nordique, étrangère à l'atmosphère classique. «Dans un miroitement mystérieux de la lumière sur des tourbillons d'ombres, ce monde étrange ne nous évoque pas les anciens hommes helléniques, mais réalise devant nos yeux le monde fantastique des sagas nordiques» (PALLUCCHINI). Benković y a donné, d'une manière neuve et originale une interprétation mystique de la scène. On y trouve peut-être quelque chose de Mag-

nasco, peut-être aussi du Greco, quelque chose qui ne procède pas de Piazzetta, mais qui fraye les chemins à Tiepolo.

Cette même atmosphère de «nocturnes tragiques«, où tout frémit et vibre, dans un rhytme dramatique et profond des compositions hardies et dans de nouveaux contrastes du coloris et de la lumière, nous saisit aussi dans *Agar et Ismaël.* Dans le *Sacrifice d'Abraham* nous avons un groupe de trois figures: Isaac, le jeune Jacob et l'ange. La figure de l'éphèbe biblique est en contraste, par ses couleurs claires sur un fond obscur, avec les deux autres figures, qui présentent un groupement serré et monumental, ainsi qu'un coloris plein d'effets extraordinaires. Par son style, ce tableau se rapproche beaucoup de Piazzetta. Son sujet biblique, représentant une scène fébrilement dramatique, était tout indiqué pour un pinceau baroque du commencement du *Settecento* vénitien.

Ce même clair-obscur, rehaussé par des reflets d'ombres et couleurs, rougeâtres, violettes et bleu-jaunes, Pallucchini l'a trouvé sur le tableau d'autel de Bergantino qu'il attribue à notre maître – attribution peut-être un peu hasardée –, en cherchant la clef de cette synthèse de l'école Crespi-Cignani et de la peinture vénitienne. La composante essentielle de cette synthèse est représentée par le sentiment plastique, dans une nouvelle interprétation de la lumière, dont on reconnaît la racine dans l'école bolonaise.

À l'époque du séjour de Benković à Venise, entre 1710 et 1720, il faut probablement placer

aussi un contact personnel et artistique entre Piazzetta et Benković. Dans les dessins du peintre, qui sont d'ordinaire des esquisses d'un caractère intime et spontané, reflétant des recherches intérieures et des essais souvent inachevés, nous pouvons chercher les solutions de ses problèmes picturaux.

D'après son biographe Mariette, en 1716, Benković se rend à Vienne, probablement à l'instigation de son parent Gaetano, dont nous avons déjà parlé. Gaetano était, à cette époque, connu comme musicien à la cour impériale des Habsbourgs. À Vienne, Benković a pu renouveler ses rapports avec la famille Schönborn et se lier d'amitié avec le vice-chancelier impérial Frédéric-Charles, neveu de l'évêque Lothaire-François, propriétaire de Pommersfeldern. On voit d'après de vieux catalogues, étudiés par Pallucchini, que Benković a fait des tableaux aussi pour le château de Göllersdorf près Korneuburg *(Narcisse, Judith, Les Enfants et les Fruits),* ainsi que pour le castel de Weyerbourg *(Scènes mythologiques),* mais c'est tout ce qu'on sait de ces tableaux.

Quelques rapides voyages à Venise ont entrecoupé le séjour viennois de Benković, voyages au cours desquels il eut le plus à souffrir de l'envie de Piazzetta et de Tiepolo, dont la renommée s'affirmait de plus en plus. Il semble que ce sont précisément ces deux artistes, dont le premier était le rival direct de Benković, très proche par sa conception artistique, qui ont assombri les jours vénitiens de notre grand peintre. On peut en juger notamment par ce passage

d'une lettre de Benković à son amie Rosalba Carriera: «Je souhaite tout l'honneur possible aux peintres vénitiens, bien qu'ils veuillent me discréditer par la calomnie (ce qui, à cette distance, me fait surtout honneur), en prétendant que l'on retire de l'exposition publique, comme indignes, mes seuls travaux de Venise, à Saint-Sébastien et *Alla Fava*. Le monde est trop mauvais...». Ce passage est aussi particulièrement significatif pour la compréhension du caractère de Benković et de la raison de ses déplacements.

Comme si c'etait en dédommagement de la malveillance et de la jalousie des grands peintres vénitiens, Benković est nommé, en 1733, peintre de la cour du vice-chancelier Frédéric-Charles de Schönborn, évêque de Bamberg et Wurtzbourg. Ce fait a été connu déjà par Kukuljević, lequel a été le premier à attirer l'attention sur l'origine croate de ce grand peintre et sur son importance. Dans l'exercice de ce nouvel emploi, Benković a trouvé un vaste champ d'activité. Les commandes commençaient à affluer et la situation économique du peintre s'en trouva améliorée. Nous pouvons suivre sa correspondance avec le prince Frédéric-Charles depuis 1734 jusqu'en 1737. D'après ces lettres, réclamations et notes, nous pouvons reconstituer l'oeuvre du peintre qui était assez considérable. Deux tableaux remarquables de Wurtzbourg nous témoignent aujourd'hui encore de cette nouvelle phase de l'activité de Benković. Ce sont *Moïse et Aaron devant le pharaon* et le *Sacrifice de Jephté*. Et de nombreuses con-

jectures ont été émises au sujet d'autres de ses travaux.

Ces deux toiles wurtzbourgeoises nous renseignent sur la dernière phase de l'activité du peintre, où celui-ci avait atteint son plein développement. Certes, on y reconnaît bien l'empreinte de Piazzetta, mais souvent celle de Benković est également visible chez Piazzetta. Dans cette période, les tableaux de Benković reçoivent un caractère plus monumental. Leur composition devient même quelque peu maniérée. Les figures s'encadrent dans un vigoureux ensemble architectonique. Le trait fondamental du caractère dramatique de l'action sur la toile est dans son éclairage. Une lumière, bien plus claire que jusqu'alors, frémissante et vacillante, enveloppe les figures, leur communicant une force agitée, une spontanéité vive, dont le tragique et le nerveux sont un peu moins sensibles. La lumière diffuse du Corrège était d'une douce chaleur. Chez Cignani, maître de Benković, cette même lumière s'est refroidie, empruntant une note académique. Chez Crespi prédominait un caractère intime, accompagné d'une profondeur de sentiments. L'art de Benković était jusqu'alors caractérisé par une note tragique et nerveuse, par le frémissement et la douleur. On y trouverait peut-être de réminiscences de Magnasco, voire même du Bassano de la Renaissance. Dans ces traits de pinceau agités, dans cette atmosphère dynamique, dans ce Baroque amplifié de mouvement et d'action, il y avait quelque chose de nordique. Et dans ces tableaux

destinés à Wurtzbourg, Tiepolo aussi apparaissait d'une manière latente.

On ne peut contester non plus que, dans son ensemble, l'oeuvre autrichien de Benković ne soit lié en quelque sorte à la peinture du Baroque autrichien, avec ses grands coryphées Troger, Gran, Maulpertsch et autres. Cette affinité qui se fait jour, d'après PALLUCCHINI, dans la conception antiplastique, linéaire et luministe de notre artiste, est d'une certaine importance pour l'évolution de la peinture au XVIII[e] siècle.

Après 1740, à Vienne, l'astre de Benković commence à palir. Ce qu'il y a de vraiment tragique dans son destin en tant que peintre de la cour de Wurtzbourg, c'est que Tiepolo lui-même lui succède et qu'il y remplace les toiles de Benković par ses propres toiles.

Benković part ensuite pour Gorice, en pays slave, où – par un étrange caprice du destin – se heurtent les voies d'expansion des peintures baroques venitienne et viennoise. C'est là qu'il a vécu ses derniers jours, auprès de la famille des Attems. Les tableaux de la collection Attems, dont nous parlerons encore, sont très caractéristiques sous plusieurs rapports. Dans l'hétérogénéité des problèmes qu'ils posent, mais aussi dans l'unité d'une individualité fortement exprimée, elles représentent aussi le testament du grand peintre, décédé le 8 juillet 1753, dans sa 76[e] année, ainsi qu'il ressort d'un document qu'Ivan Benkovič a trouvé.

EN TRAÇANT LA VIE de Benković, nous avons peu à peu donné aussi l'analyse de l'évolution de son style. Si nous jetons maintenant un coup d'oeil d'ensemble sur cette évolution, – tout en repétant dans une certaine mesure les constatations déjà énoncées – nous aurons l'impression de nous trouver constamment en présence d'une individualité vigoureuse qui s'impose à travers les influences les plus diverses.

Né en Dalmatie ou, au moins, fils de Dalmates, Benković portait en lui, d'une manière latente, quelque chose de son pays. Ce quelque chose le séparait des peintres contemporains de Venise. Il le portait en lui, plein d'inquiétude et de nervosité, plus lyrique, plus en surface qu'exprimé d'une manière plastique ou avec des effets extérieurs. Les années d'études passées à Bologne et à Forli lui ont ouvert de nouveaux horizons. Par Cignani, il a appris à connaître Corrège. Par Cignani encore, il a pu faire connaissance, en passant, avec le style de Crespi et de Magnasco. Cignani lui a appris le sentiment bolonais des couleurs, l'a familiarisé avec cette manière froide qui s'étend du grand peintre parmesan par Carrache jusqu'à Cignani, ce dernier coryphée de l'académisme bolonais lui-même.

Nous ne lui connaissons aucun contact direct avec Magnasco. Mais ce Génois génial apparaît dans cette atmosphère mystique, dans ce je-ne-sais-quoi qui s'apparente dans le passé au Greco et, dans l'avenir et d'une manière différente à Goya.

La question des rapports artistiques entre Piazzetta et Benković est toujours ouverte, aussi bien que celle de la primauté d'influence. La marque de Piazzetta est surtout visible sur le tableau de Zagreb et même ailleurs, quoique, d'autre part, on puisse trouver aussi des influences contraires, exercées par notre artiste sur le grand Vénitien.

Sont typiques pour Benković le trait de pinceau inquiet, la lumière tremblante, la composition pleine d'un tragique enchaîné, d'une angoisse primordiale. Ses couleurs sont froides, les tons sans chaleur, gris-brun, violet, jaunâtre, blanc ivoirin.

A Vienne, s'amplifient ses caractères non-vénitiens. Benković emprunte au XVIII[e] siècle autrichien et, de son côte, l'enrichit. C'est peut-être précisément par son influence à lui qu'une synthèse bolonaise-venitienne entre dans les tableaux d'un Troger ou d'un Maulpertsch. Benković, de son côte, reçoit une nouvelle gamme de couleurs, une inquiétude encore plus grande, un trait de pinceau encore plus nerveux, un effet de lumière encore plus prolongé qui rompt le caractère plastique de la composition au lieu de l'accentuer. Ce phénomène, nous le trouvons aussi dans les dessins du maître.

Dans le tableau de Bergantino (que PALLUCCHINI lui attribue), dans le *Bienheureux Pietro Gambacorti* à Venise, dans les travaux du Musée de l'Empereur Frédéric, nous pouvons suivre les étapes de son travail et de son évolution. Le peintre approfondit son expression plastique, il pénètre de plus en plus en lui-même.

Dans quelques travaux, se trouvant de nos jours à Gratz et à Bruxelles, cette gamme quelque peu nordique, d'une couleur semblable à l'ivoire, ces nouveaux accords de couleurs, ces figures, tout cela semble annoncer le néoclassicisme, dont l'apparition est déjà toute proche. Le génie de Tiepolo déployait ses ailes de plus en plus. L'atmosphère légère de ses toiles gigantesques, son air d'un blanc argenté plein de soleil, son goût prononcé du décoratif, marquent une époque nouvelle. Ce fait, Benković a bien dû l'éprouver dans son art comme dans sa vie. Dans les grands tableaux exécutés pour la cour de Wurtzbourg, *Sacrifice de Jephté* et *Moïse et Aaron devant le pharaon*, l'air est plus pur, plus clair, la composition un peu théâtrale, mais l'essence demeure la même. Autant qu'il le peut, il reste le vieux maître, fidèle à lui-même et à son expression plastique. Les tableaux du palais Attems à Gratz représentent peut-être ses derniers travaux. Dans cette ambiance autrichienne, alors que d'un côté sa palette se rapproche de plus en plus de l'art baroque autrichien, nous pouvons observer d'autre part – ainsi que nous l'avons déjà énoncé – un certain classicisme, dont il anime les problèmes propres à la composition d'un Piazzeta. La *Madone aux saints*, de Gratz, représente le point culminant de cette création luministe, de cet – sit venia verbo – impressionnisme, où la lumière tressaille et vibre, en intensifiant le lyrisme intime et ce qu'il y a de profondément dramatique dans l'action. La *Madone avec les moines*, du Musée del Castello,

de Milan, trouve ici son pendant. Dans la *Libération de Pierre* (Collection Attems), dont la composition est d'une substance plus forte et plus plastique, la lumière étale ses douces tonalités, en accusant les formes d'une manière dramatique, ainsi que les premiers peintres du néoclassicisme déjà tout proche se plaisaient à le faire. Mais Benković fut devancé par le temps. Et cependant lui aussi a devancé son temps, en frayant en quelque sorte les chemins à Piazzetta aussi bien qu'à Tiepolo, au Baroque autrichien et au néoclassicisme, tout en étant également leur débiteur. Tiepolo représente le nouveau temps, car en lui apparaît un classique de la taille du Titien.

ASSEZ RARES sont les travaux de Benković qui se trouvent dans sa patrie. Mme Dorothée WESTPHAL a attribué au jeune Benković le tableau d'autel qui sert de cadre au crucifix gothique de la Saint-Croix, à Rab. Mais les analogies, sur lesquelles elle a étayé cette attribution, sont très problématiques et c'est à juste titre que Fiocco a pu découvrir dans ce joli tableau des éléments très prononcés du Guardi.

Kukuljević a déjà attiré l'attention sur deux portraits du peintre par lui-même provenant d'Omiš qui ont des qualités plutôt iconographiques qu'artistiques. D'après un de ces portraits gravé sur cuivre, se trouvant à Omiš, on a fait l'estampe pour le livre de Kukuljević. L'autre a été acheté par Ivo Benkovič, avocat de Ljubljana, qui l'avait trouvé à Šibenik, chez Mme Bumber née Caralipeo, originaire d'Omiš et apparentée à la famille Benković. Il paraît qu'à présent ce portrait se trouve à Rome, chez les héritiers de l'avocat Benkovič.

Au cours des recherches que nous avons faites à Omiš, dans le but de repérer les tableaux de la famille Benković et d'autres familles apparentées, nous avons pu constater que de là proviennent non seulement l'artiste par lui-même, dont nous venons de parler, mais aussi le *Saint François de Paule*, qui se trouve actuellement à la Galerie d'art de Split et que Uvodić avait déjà attribué, à juste titre, à Benković. Ainsi, cette attribution se trouve-t-elle confirmée par la méthode historique. On peut dire que c'est un des meilleurs petits travaux de Benković. Sur fond obscur, dans une gamme extraordinaire de tons olivâtres et jaunâtres, en plein drame mystique, la figure de l'ermite apparaît, avec son livre et son bâton. Tout vibre dans cette lumière, dans ce dessin et dans ces couleurs, encadrés d'une conception picturale originale qui apparaissait aussi dans le dessin qui se trouve à l'Albertine de Vienne. Il n'y a qu'à regarder la main du saint pour s'en convaincre.

Quant au *Saint Aloyse*, également à la Galerie de Split, je crois qu'on ne saurait l'attribuer à Benković.

De la même provenance, c'est à dire de cette «succession d'Omiš», est aussi ce beau portrait du noble d'Omiš-Poljice Ivan Dražojević-Jelić, dont la figure robuste et jeune se dégage d'un fond sombre avec de fins effets de lumière. Ce portrait, propriété de la famille Pavišić-Grubišić

à Omiš, n'est pas très loin de notre peintre ni par le temps ni par la facture, mais il serait trop risqué d'émettre une attribution, soit à cause du mauvais état dans lequel il se trouve, soit parce que l'unique autre portrait de cette provenance – l'artiste par lui-même – ne représente pas non plus une oeuvre qu'on pourrait avec certitude attribuer à Benković.

Jiroušek considère comme oeuvre de Benković le *Saint Pierre d'Alcantara,* chez les franciscains de Hvar, tableau qu'autrefois on avait attribué même à Magnasco et qui, de toute façon, est de la main d'un bon peintre vénitien du commencement du XVIII[e] siècle.

La collection de M. Strmić, à Split, possède un petit tableau de Benković, le *Saint Louis de Gonzague.* Fiocco, ce grand connaisseur de la peinture vénitienne, relève dans son expertise l'état d'âme mystique, la figure du saint, blanche sur fond obscur, dans la manière du Greco, qui rappelle l'*Iphigénie* de Pommernsfeldern. Cette figure est d'une élégance extraordinaire et d'une spiritualité subtile. Quant à Pallucchini, il élève quelques objections contre une attribution définitive de ce tableau qu'il trouve mal restauré.

Trois tableaux de la Galerie de l'Académie Yougoslave de Zagreb, complètent l'oeuvre connu de Benković en Yougoslavie. Nous avons déjà parlé du *Sacrifice d'Abraham.* Palluchini le considère avec raison comme un chef-d'oeuvre, tableau qui a fait école à Venise.

Le *Saint Barthélemy* de Benković, à la même Galerie, oeuvre de dimensions moindres, semble être plus jeune. Les analogies avec la figure du *Saint François* de la Galerie Querini-Stampalia à Venise sont incontestables. On y découvre la palette aérienne du maître, notamment sur l'épaule nue de l'apôtre qui constitue le véritable centre lumineux du tableau. On y chercherait en vain cette atmosphère vraiment vénitienne, chargée de couleur, de soleil et d'air. Dans ce tableau, c'est un peintre mélancolique qui s'adresse à nous, en superposant l'expression plastique nordique aux racines latentes de la peinture dalmate. «Il avait (Benković) les yeux mélancoliques, le visage sombre, c'est pourquoi peignant souvent d'après nature sa propre figure, il se familiarisait avec les couleurs obscures et les visages tristes ...» (Kukuljević).

Le *Christ sous la croix* de Benković a des affinités avec la manière du jeune Tiepolo. Il y a là aussi «un nocturne tragique», éclairé d'une façon hardie. Dans un écorché hardi, la figure abattue du Christ est posée diagonalement. Le bois foncé de la croix domine la composition. L'atmosphère est tragique et frémissante. Le meilleur détail de cette composition un peu lourde et comme inachevée, est cette main éclairée d'une manière inquiète qui s'accroche à la roche d'une teinte claire et grisâtre.

Le tableau *Ecce homo,* attribué à Benković et conservé à Kaštel-Lukšić près Split, a disparu lors d'un cambriolage en 1925. Toutefois, à en

juger d'après une réproduction, ce n'est nullement un travail de Benković.

Ces quelques tableaux représentent tout ce qu'on possède de Benković dans sa patrie. Et ces tableaux mêmes n'y sont parvenus – en partie au moins – qu'au cours de ces dernières quinze années. Ce n'est d'ailleurs qu'à cette époque que la science moderne à découvert son profil d'artiste et le caractère propre à son style. Chez nous et aussi à l'étranger, Benković représente toujours une inconnue. Or le plus grand peintre du Baroque dalmate ne le mérite point.

LISTE DES TRAVAUX DE BENKOVIĆ

a) *Principaux travaux hors de Yougoslavie*

Bergamo, Accademia Carrara: *Deux saints*
Bergantino, église paroissiale: *Notre-Dame du Carmel parmi les Saints*
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum: *Madone et les Saints; Madeleine repentante*
Bruxelles, Musées Royaux: *Sacrifice de Polyxène*
Forli, Palazzo Foschi: *Junon*
Gratz, Collection Attems: *Liberation de Pierre; Madone avec les saints*
Milan, Museo del Castello: *Notre-Dame parmi les religieux*
Pommersfeldern, Château Schönborn: *Sacrifice d'Iphigénie; Agar et Ismaël*
Venise, Saint-Sébastien: *Bienheureux Pietro Gambacorti*

Venise, Sainte-Marie della Fava: *Madone avec Saint Pierre et Saint Paul*
Venise, Galerie Quirini-Stampalia: *Saint François en prière*
Verolanuova, San Giacomo: *Christ mort parmi les anges*
Wurtzbourg, Palais de la Résidence: *Sacrifice de Jephté; Moïse et Aaron devant le Pharaon*

Les dessins les plus importants du maître se trouvent à l'Albertine de Vienne, au Musée Correr de Venise et à la Bibliotèque Marucelliana de Florence.

b) *Travaux de Benković en Yougoslavie*

Zagreb, Galerie de l'Académie Yougoslave des Sciences et Beaux-Arts: *Sacrifice d'Abraham; Christ sous la croix; Saint Barthélemy*
Split, Galerie d'arts: *Saint François de Paule*
Split, Collection M. Strmić: *Saint Louis de Gonzague*

LITERATURA

a) *starija djela*

ZANETTI, *Descrizione della città di Venezia*, Venezia 1733.

ZANETTI, *Della pittura veneziana*, Venezia 1771.

MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, Venezia 1815.

MARIETTE, *Abecedario et autres notes inédites*, Paris 1851-57.

NAGLER, *Neues allgemeines Künstlerlexikon*, Linz 1835.

TSCHISCHKA, *Kunst und Altertum in dem österreicheschem Kaisertum*, 1836.

KUKULJEVIĆ, *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb 1858, str. 23–28

b) *novije studije*

STIX-FRÖLICH BUM, *Die Zeichnungen der venezianischen Schule*, Wien 1926.

FISCHER, *Kurfürst Lothar Franz von Schönborn und seine Gemäldegalerie*, Bamberg 1937.

DONATI, *Federico Bencovich detto »Ferigheto Dalmatino«*, Archivio storico per la Dalmazia IV, 21, 106—120 (1927).

DONATI, *Federico Bencovich*, ibidem V, 492—494 (1929)

DONATI, *Ancora di Federico Bencovich*, ibidem VIII, 47, 523—530 (1930).

BENKOVIČ, *Slikar i bakrorezac Federiko Benković posljednji Schiavone (1677-1753)*, Novosti 12. I. 1939.

PALUCCHINI, *Federico Bencovich*, Rivista d'Arte III, 1932., str. 301—320

PALUCCHINI, *Contributo alla biografia di Federico Bencovich*, Atti del R. Instituto ven. di scienze, lettere e arti 1933-34, T. XCIII, P. II, 1491—1511

PALUCCHINI, *Profilo di Federico Bencovich*, La critica d'arte I, 1936.

PALUCCHINI, *Nuovo contributo al Bencovich*, La critica d'arte III, 1938.

PALUCCHINI, *Pitture veneziane del Settecento in Dalmazia*, Le tre Venezie, juli-decembar 1947., str. 55

GOERING, *Unbekannte Werke von F. Bencovich*, La critica d'arte II, 1937.

WITTGENS, *Un nuovo dipinto di Federico Bencovich*, La critica d'arte III, 1938.

UVODIĆ, *Jedna nepoznata uljena slika Federika Benkovića (1677-1753)*, Jadranski dnevnik, Split 28. III. 1935.

SCHNEIDER, *Uz Benkovićeve slike*, Hrvatska revija 1937.

SCHNEIDER, *Federiko Benković*, Hrvatska enciklopedija II (1941), 392—394

POPIS REPRODUKCIJA

1. *Sveti Kajetan* (bakrorez po Benkoviću)
   Graz, Joanneum
2. *Smrt sv. Benedikta* (crtež)
   Beč, Albertina
3. *Bijeg u Egipat* (crtež)
   Venecija, Museo Correr
4. *Krist i četiri apostola* (crtež kredom)
5. *Studija akta* (crtež)
   Ljubljana, Kolekcija I. Benkovič
6. *Studija akta* (crtež)
   Firenca, Biblioteka Marucelliana
7. *Studija akta* (crtež)
   Firenca, Biblioteka Marucelliana
8. *Sveti Alojzije* (ulje)
   Split, Kolekcija Strmić
9. *Pala* (ulje)
   Venecija, Crkva sv. Sebastijana
10. *Detalj* reprodukcije 9
11. *Bogorodica sa svecima* (ulje)
    Graz, Kolekcija Attems
12. *Detalj* reprodukcije 11
13. *Sveti Franjo Asiški* (ulje)
    Venecija, Querini Stampaglia

14. *Sveti Franjo Paulski* (ulje)
15. *Mojsija i Aron* (ulje)
    Würzburg, Biskupska rezidencija
16. *Žrtva Jeftina* (ulje)
    Würzburg, Biskupska rezidencija
17. *Krist pada pod križem* (ulje)
    Zagreb, Stara galerija
18. *Oslobođenje Petra* (ulje)
    Graz, Kolekcija Attems
19. *Hagara u pustinji* (ulje)
    Pommersfeldern, Kolekcija Schönborn
20. *Magdalena u pustinji* (ulje)
    Berlin, Kaiser Friedrichs Museum
21. *Ahraham žrtvuje Izaka* (ulje)
    Zagreb, Stara galerija
22. *Detalj* reprodukcije 21
23. *Detalj* reprodukcije 21

Prilog u bojama

Sveti Bartolomej (ulje)
Zagreb, Stara galerija

LIST OF REPRODUCTIONS

1. *St. Cajetan* (engraving – Benković)
   Graz, Joanneum
2. *Death of St. Benedick* (drawing)
   Vienna, Albertina
3. *The Flight into Egypt* (drawing)
   Venice, Museo Correr
4. *Christ and the four Apostels* (chalk drawing)
5. *Act study* (drawing)
   Ljubljana, Collection I. Benkovič
6. *Act study* (drawing)
   Firence, Library Marucelliano
7. *Act study* (drawing)
   Firence, Library Marucelliano
8. *St. Aloysius* (oil)
   Split, Collection Strmić
9. *Pall* (oil)
   Venice, St. Sebastian Church
10. *Detail* of reproduction 9
11. *The Holly Virgin with the saints* (oil)
    Graz, Collection Attems
12. *Detail* of reproduction 11
13. *St. Francis of Assisi* (oil)
    Venice, Querini Stampaglia
14. *St. Francis of Paola* (oil)

15. *Moses and Aaron* (oil)
    Würzburg, Residence of the bishop
16. *The Sacrifice of Jephthah* (oil)
    Würzburg, Residence of the bishop
17. *Christ falls under the Cross* (oil)
    Zagreb, Old Gallery
18. *The Liberation of St. Peter* (oil)
    Graz, Collection Attems
19. *Agar in the Desert* (oil)
    Pommernsfeldern, Collection Schönborn
20. *Magdalen in the Desert* (oil)
    Berlin, Kaiser Fridrich Museum
21. *Abraham sacrifices Isaak* (oil)
    Zagreb, Old Gallery
22. *Detail* of reproduction 21
23. *Detail* of reproduction 21

Supplement in colours

St. Bartholomew (oil)
Zagreb, Old Gallery

TABLE DES REPRODUCTIONS

1. *Saint Gaétan* (estampe d'apres Benković)
Gratz, Joanneum
2. *Mort de saint Benoît* (dessin)
Vienne, Albertina
3. *Fuite en Egypte* (dessin)
Venise, Musée Correr
4. *Christ et quatre apôtres* (dessin du crayon)
5. *Académie* (dessin)
Ljubljana, Collection I. Benkovič
6. *Académie* (dessin)
Florence, Bibliothèque Marucelliana
7. *Académie* (dessin)
Florence, Bibliothèque Marucelliana
8. *Saint Aloyse* (peinture à l'huile)
Split, Collection Strmić
9. *Tableau d'autel* (peinture à l'huile)
Venise, Saint-Sébastien
10. *Détail* de la reproduction no. 9
11. *Madone aux saints* (peinture à l'huile)
Gratz, Collection Attems
12. *Détail* de la reproduction no. 11
13. *Saint François d'Assise* (peinture à l'huile)
Venise, Querini-Stampaglia

14. *Saint François de Paule* (peinture à l'huile)
15. *Moïse et Aaron* (peinture à l'huile)
Wurtzbourg, Palais épiscopal
16. *Sacrifice de Jephté* (peinture à l'huile)
Wurtzbourg, Palais épiscopal
17. *Christ succombant sous la croix* (peinture à l'huile)
Zagreb, Galerie de l'Académie Yougoslave
18. *Libération de Pierre* (peinture à l'huile)
Gratz, Collection Attems
19. *Agar dans le désert* (peinture à l'huile)
Pommersfeldern, Collection Schönborn
20. *Madeleine dans le désert* (tableau à l'huile)
Berlin, Kaiser-Fridrichs Museum
21. *Abraham sacrifiant Isaac* (peinture à l'huile)
Zagreb, Galerie de l'Académie Yougoslave
22. *Détail* de la reproduction no. 21
23. *Détail* de la reproduction no. 22

Hors-texte en couleurs:
Saint Barthélemy (peinture à l'huile)
Zagreb, Galerie de l'Académie Yougoslave

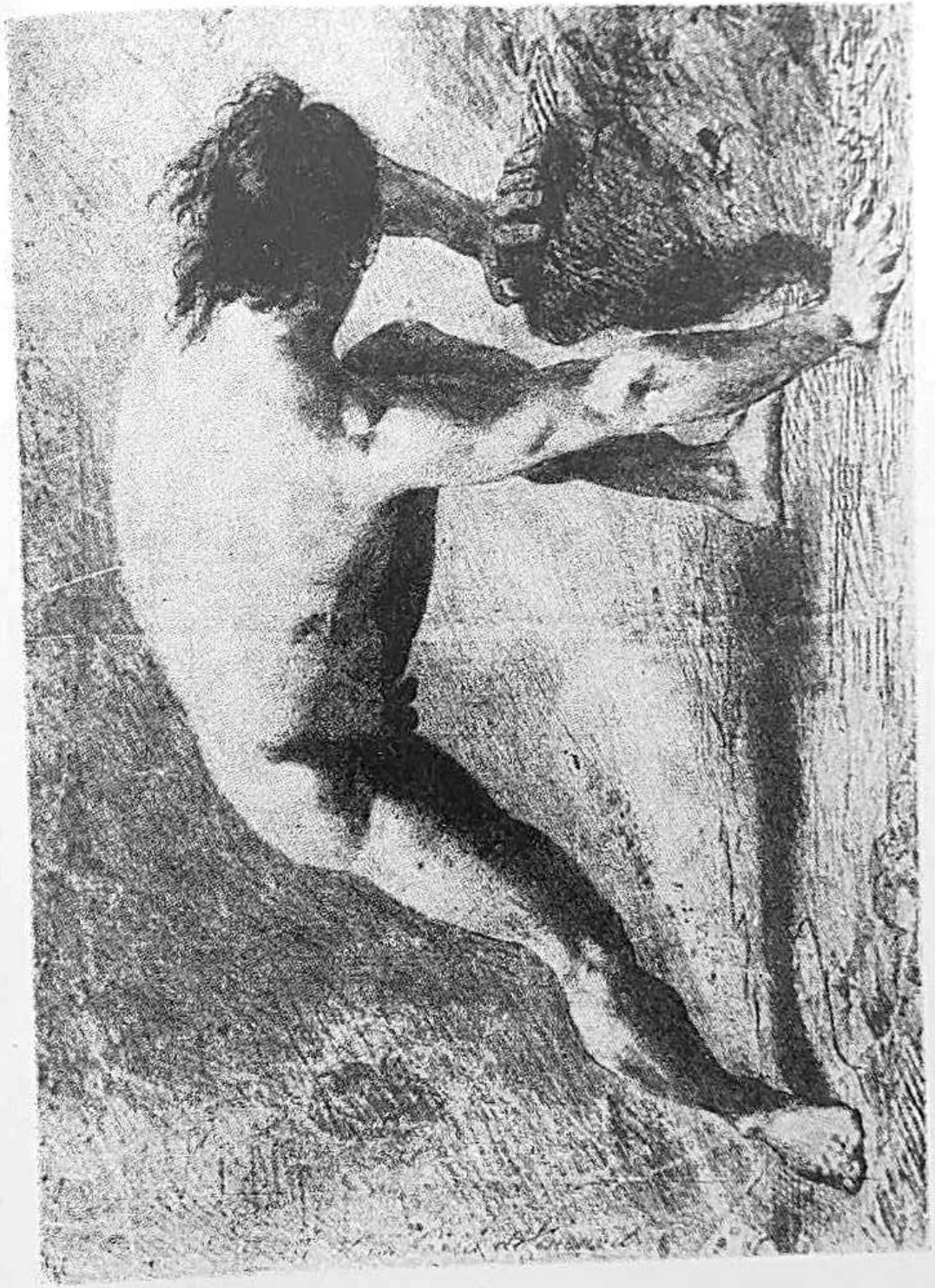
REPRODUKCIJE

1. SVETI KAJETAN (bakrorez po Benkoviću)

2. SMRT SV. BENEDIKTA (crtež)

3. BIJEG U EGIPAT (crtež)

4. KRIST I ČETIRI APOSTOLA (crtež kredom)

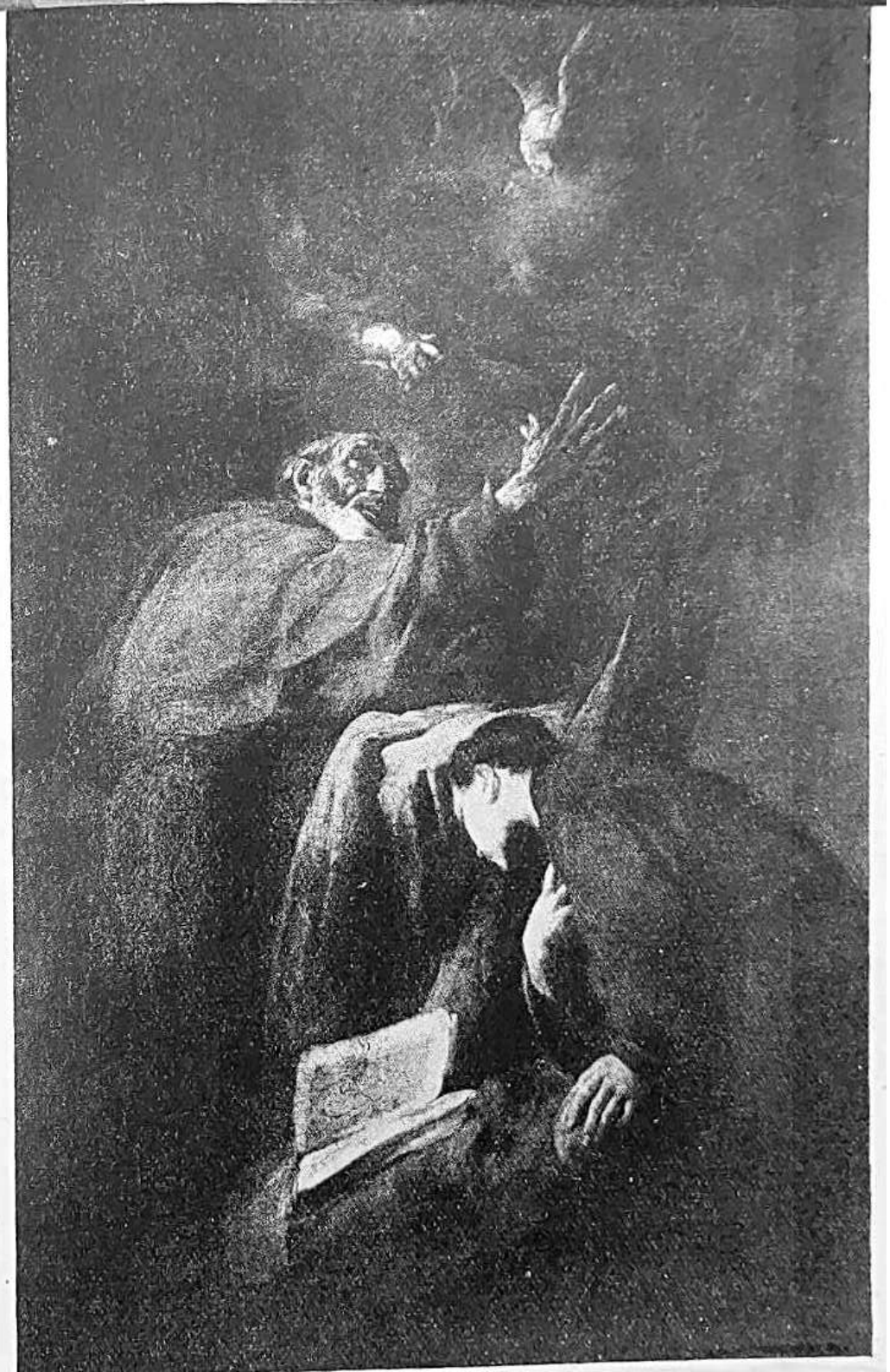


5. STUDIJA AKTA (crtež)

6. STUDIJA AKTA (crtež)

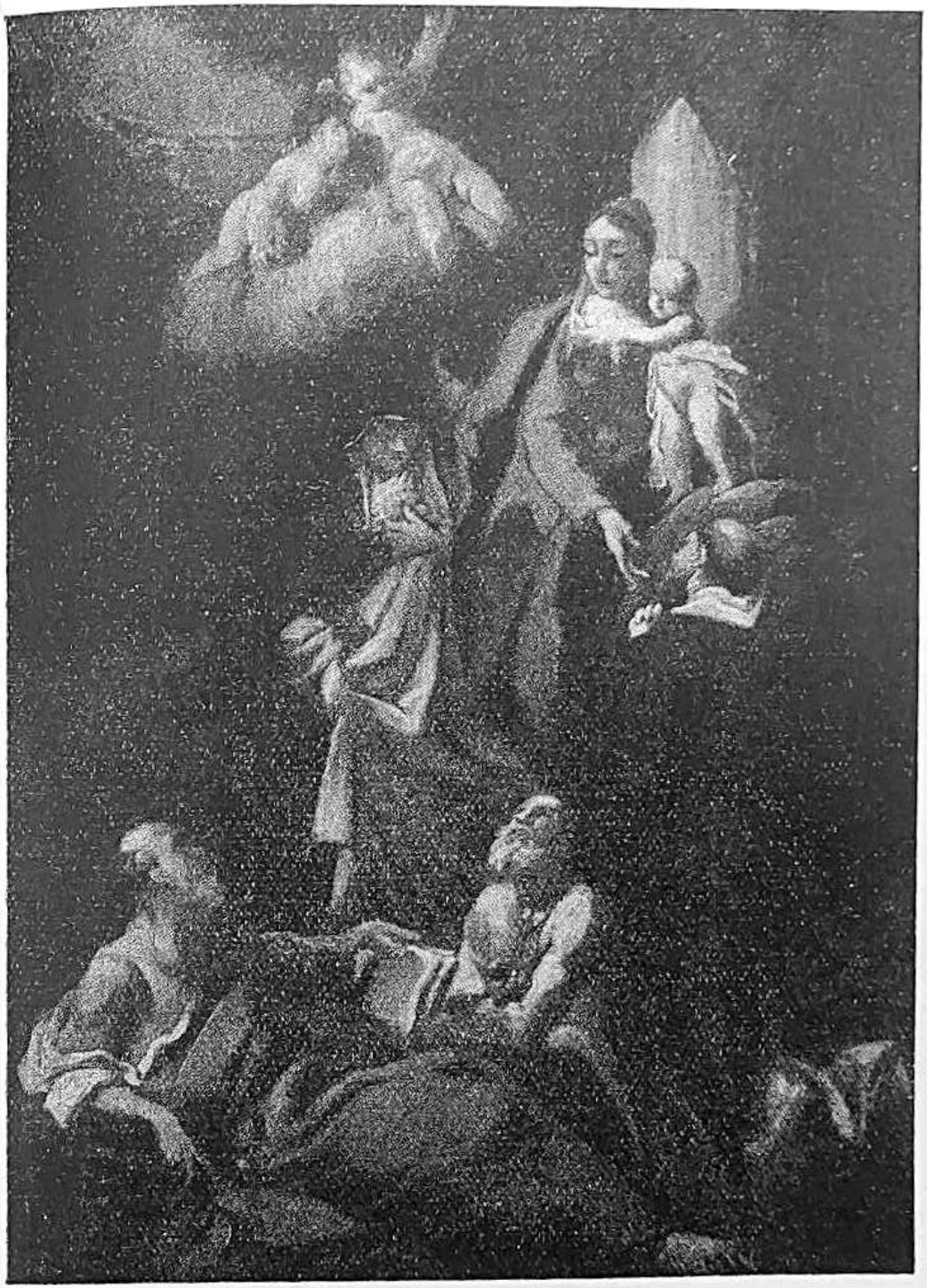
7. STUDIJA AKTA (crtež)

8. SVETI ALOJZIJE (ulje)



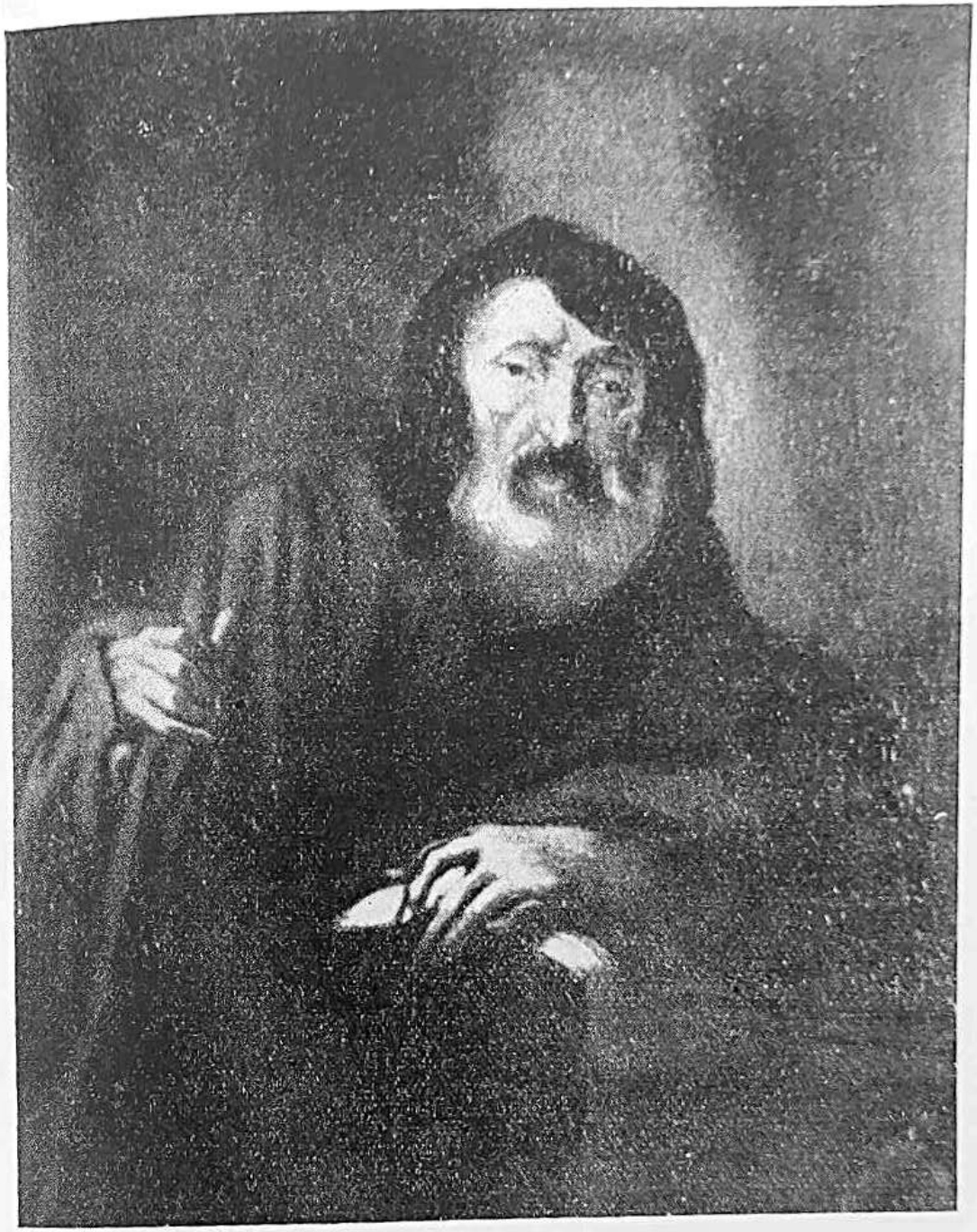
9. PALA (ulje)

10. Detalj reprodukcije 9.

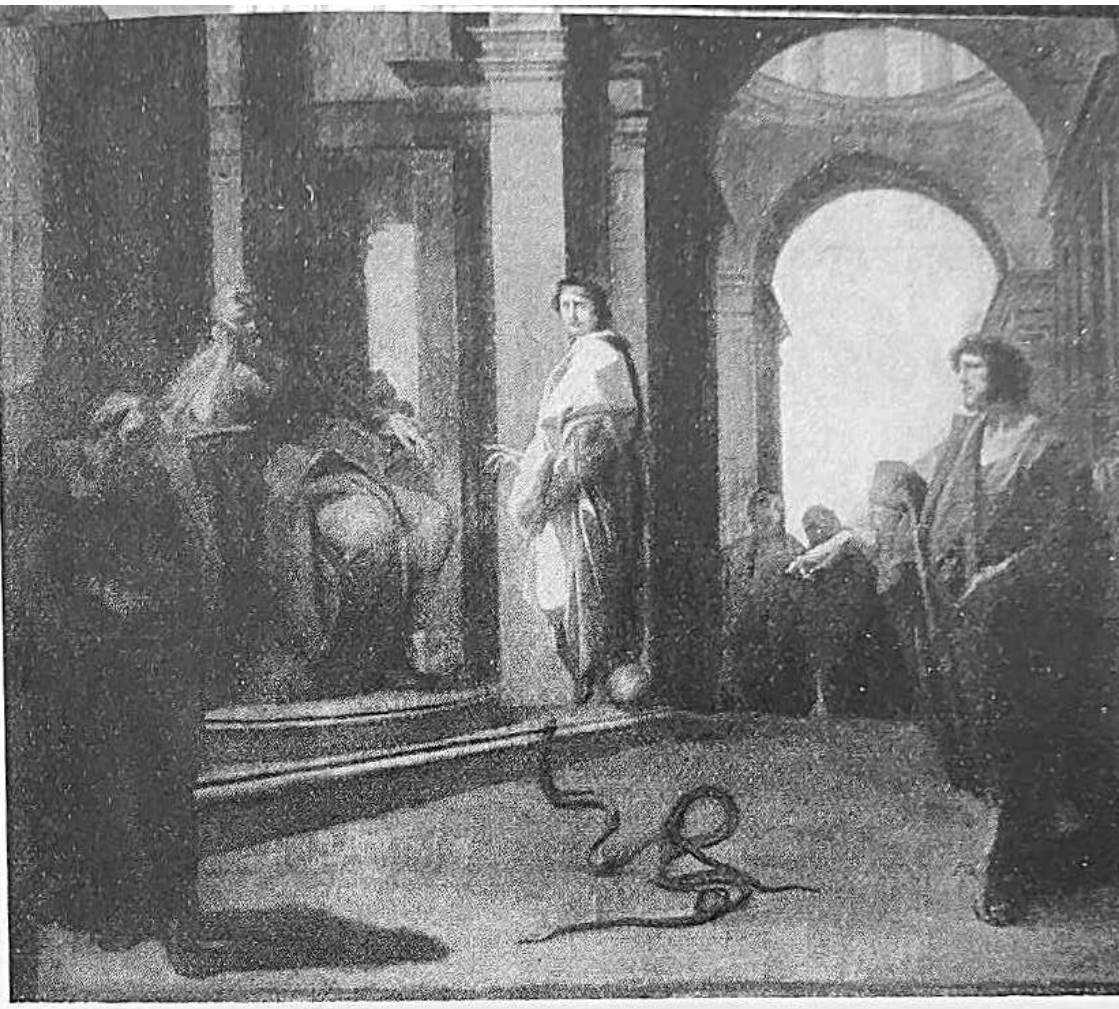


11. BOGORODICA SA SVECIMA (ulje)

12. Detalj reprodukcije 11.



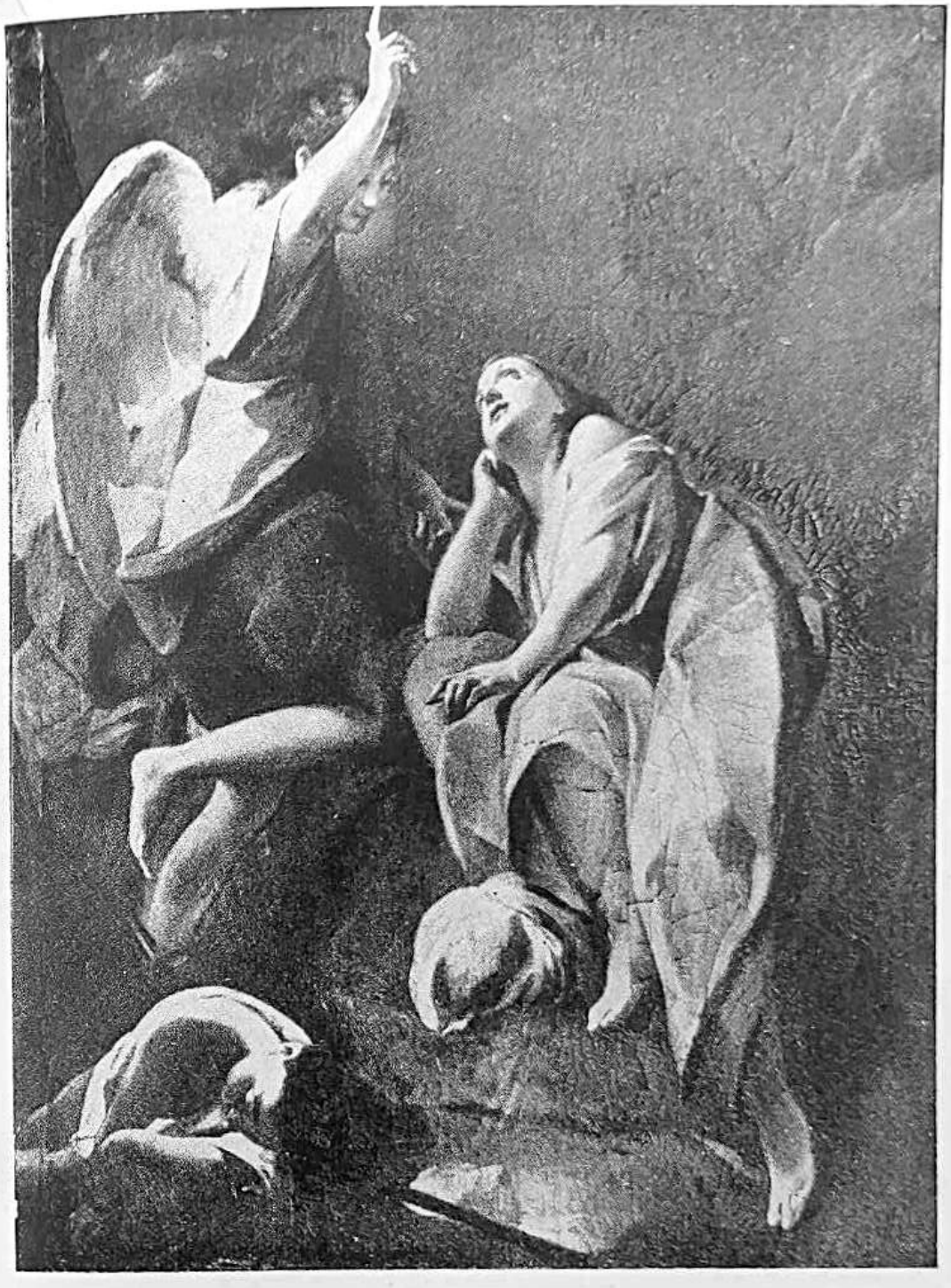
13. SVETI FRANJO ASIŠKI (ulje)



15. MOJSIJA I ARON (ulje)

16. JEFTINA ŽRTVA (ulje)

17. KRIST PADA POD KRIŽEM (ulje)



19. HAGARA U PUSTINJI (ulje)

20. MAGDALENA U PUSTINJI (ulje)

GRADSKA KNJIŽNICA
ZAGREB

21. ABRAHAM ŽRTVUJE IZAKA (ulje)

SADRŽAJ / SUMMARY / SOMMAIRE

FEDERIKO BENKOVIĆ

Hrvatski tekst 5
The English Text 22
Le texte français 41

Popis radova 20
List of Works 39
Liste des travaux 60

Literatura 62

Popis reprodukcija 64
List of Reproductions 66
Table des reproductions 68

Tehnička redakcija i oprema
RADOSLAVA N. HORVATA

Korektura hrvatskog teksta BRANIMIR HORVAT
Prijevod i korektura engleskog teksta
prof. ELIZABETA KLJUČEC
Prijevod i korektura francuskog teksta
dr. RUDOLF MAIXNER

Štampano u tiskari
Izdavačkog zavoda Jugoslavenske akademije
u Zagrebu 1952. godine

Strojni slog LEO SMREKAR
Prelom FRANJO MESAROŠ
Štampali VJEKOSLAV ČEPIN i MARIO POTOČNJAK

Uvezano u knjigovežnici
Izdavačkog zavoda Jugoslavenske akademije

REV. 2009.

8 - X. 1990 2623

28 -01- 2011

05 -11- 2019

Narodne novine, Zagreb — (53)
Oznaka za narudžbu: UT-XI/11-10

Fd

kgz GRADSKA KNJIŽNICA
010021016

75.03
BEN
P
O
90.673

75.03
BEN
P